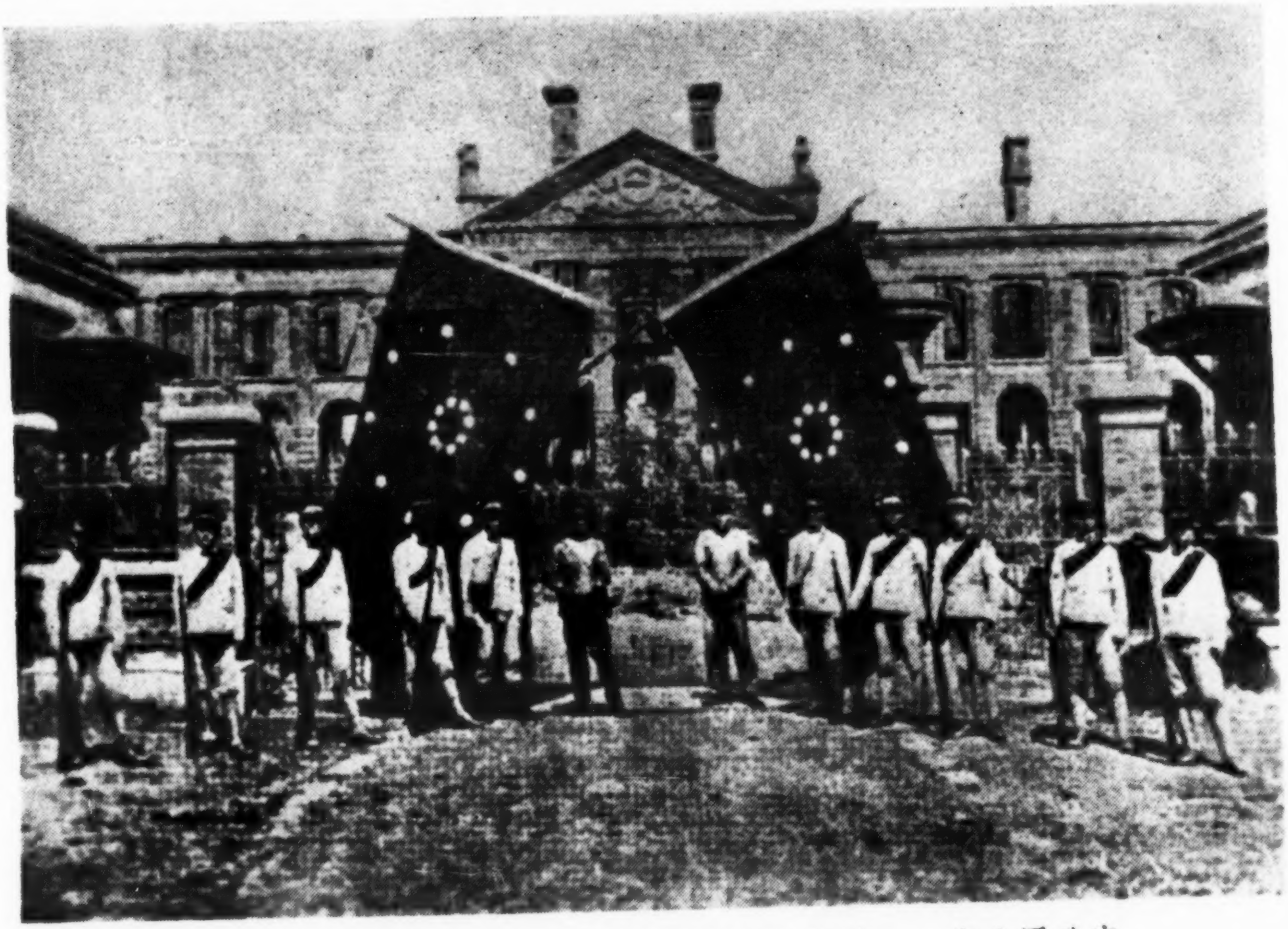
文物

WEN WU

一九六一年　　第十期

THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY
FAR EASTERN LIBRARY

（文見7頁）

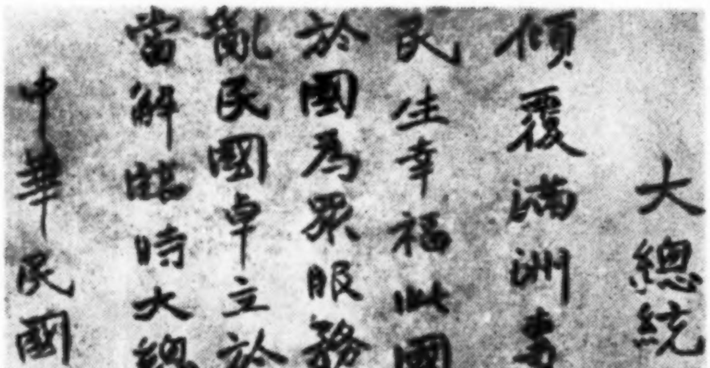


1. 1911年10月11日在武昌成立的革命机构——湖北軍政府

2. 革命軍占領武昌后之湖广总督衙門

1. 就任中华民国临时大总統时的孙中山先生

（文見 7 頁）



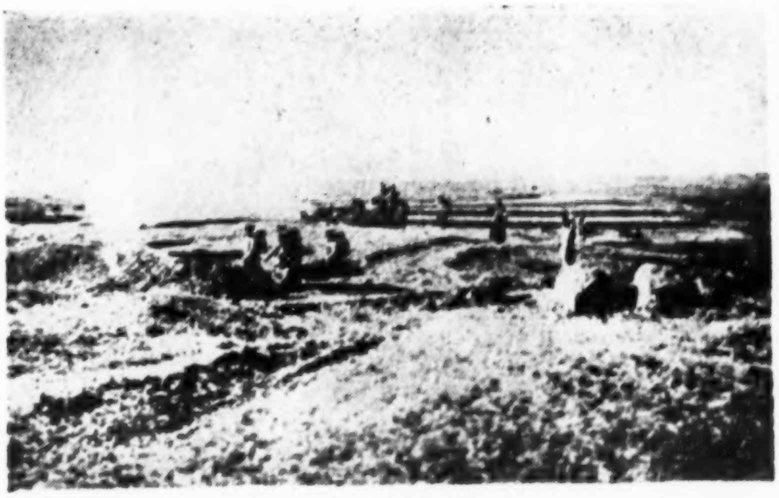
大總統誓詞

傾覆滿洲專制政府鞏固中華民國圖謀民生幸福此國民之公意文實遵之以忠於國為眾服務至專制政府既倒國內無變亂民國卓立於世界為列邦公認斯時文當解臨時大總統之職謹以此誓於國民

中華民國元年元旦 孫文

2. 1912 年 1 月 1 日孙中山就任中华民国临时大总統时向全国人民宣誓的誓詞

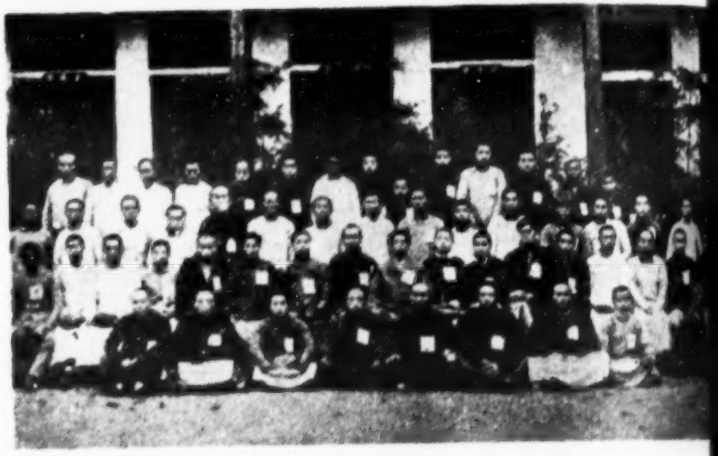
(文見7頁)



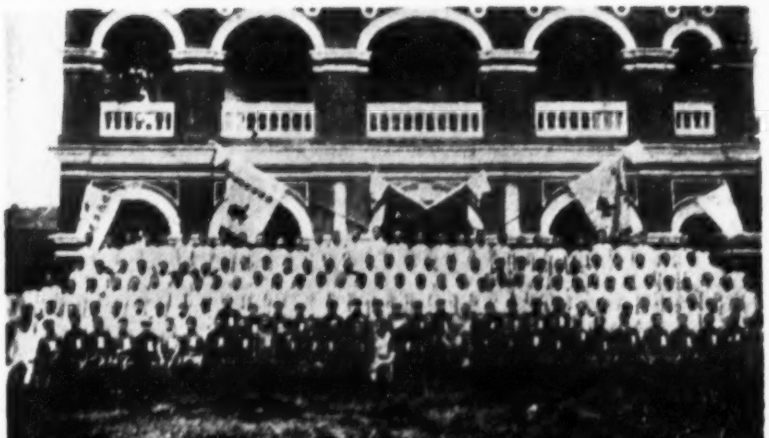
3. 汉口起义軍炮兵陣地

4. 湖北革命軍北伐队

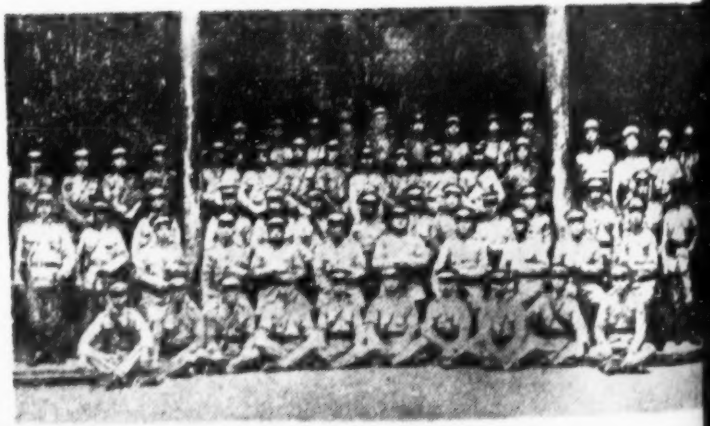
5. 湖南学生軍



6. 福建学生軍



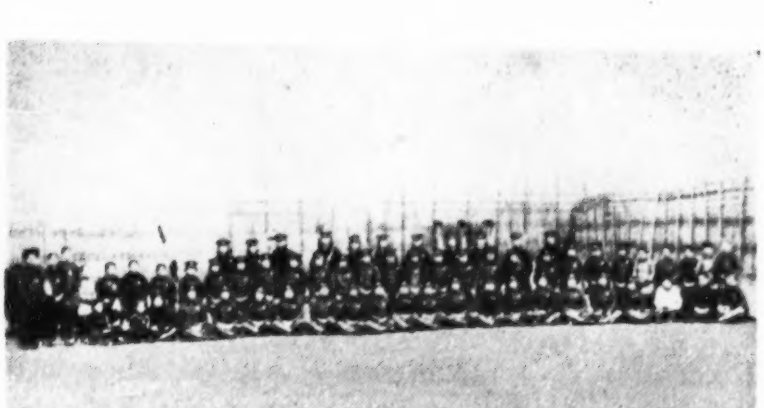
7. 广东北伐軍敢死队



8. 江西革命軍

(文見7頁)

9. 上海北伐軍在烟台登陆



10. 上海女子北伐队

11. 江苏鎮江革命軍出发进攻南京

12. 江苏、浙江联軍搶占南京紫金山

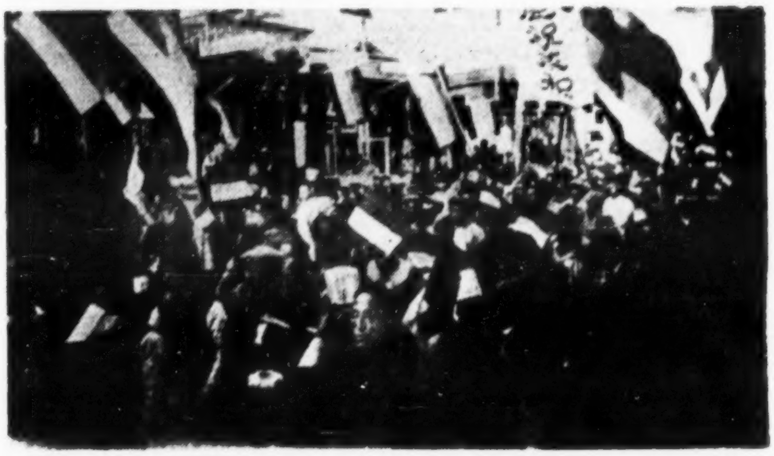
13. 向南京挺进之浙江革命軍

14. 江、浙联軍逼近南京时，两江总督張人駿，
江寧将軍铁艮及張勛等仓皇出城乘車逃竄。

(文見7頁)

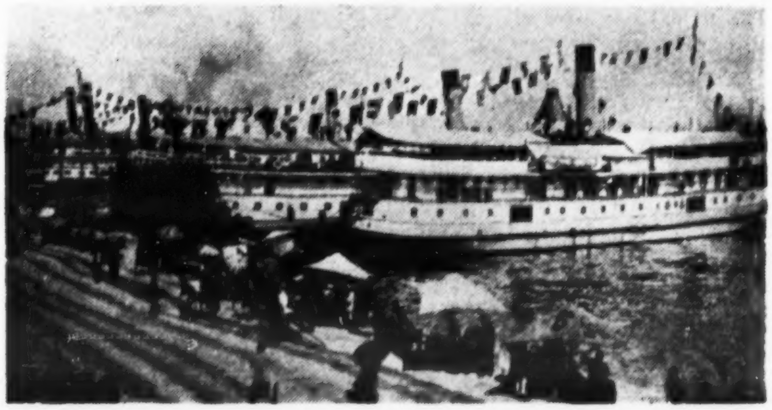
15. 1912年1月4日在孙中山先生主持下的第一次內閣会議

16. 1912年1月28日，临时政府参議院在孙中山先生主持下举行开幕典礼



17. 北京人民提灯欢庆清帝退位

18. 上海人民庆祝中华民国成立



19. 香港人民庆祝中华民国成立

20. 雅加达华侨庆祝中华民国成立大会会場

孙中山故居

上海香山路七号，一幢深灰色的两层楼房，是偉大的中国近代民主革命的先行者——孙中山先生晚年曾經居住、生活和工作过的地方。

孙中山先生一生为救中国而奋斗，到处奔走，很少有定居的时期。1918年，中国正面临着日益加深的帝国主义侵略和軍閥混战的黑暗局面。孙中山先生在帝国主义和国內軍閥的逼迫下，从广州来到上海，但沒有一个固定的住所。1919年底，我国旅居加拿大的侨胞集資为他买了这所房子。1920年春，中山先生和夫人宋庆齡搬进了这所房子居住。这幢小楼房，前院連着一片正方形的草坪，屋內楼下有客厅、餐厅，楼上有办公室、卧室和一个小的会客室。

当偉大的十月社会主义革命开辟了人类历史的新紀元，中国工人阶級登上了政治舞台，随着中国共产党的成立，中国革命的面目为之一新。1922年，中国共产党开始采取积极的步驟联合孙中山先生及其所領导的中国国民党，实現工人阶級与其他民主力量的同盟。孙中山先生认識了国际工人阶級和中国工人阶級的力量，接受了中国共产党所給予的帮助，开始了他一生中最偉大的轉变。

就在这所房子里，孙中山先生开始了和中国共产党人的接触。1922年8月，中国共产党人李大釗、林伯渠等到这里会見了中山先生。一个月后，中国共产党人参加了中山先生召集的研究中国国民党改組方案的会議。当时因为客厅小，坐不下很多人，室外的草坪，就成了临时会場。

同年，苏联代表越飞受列宁同志的委派到了中国，在这所房子里，和中山先生进行了长談，中山先生接受了苏联和中国共产党的帮助，于1923年1月20日发表了有名的孙文越飞宣言。宣言的发表，表明了苏联政府对中国革命的援助和孙中山先生"联合苏联""联合共产党""扶助工农运动"三大政策的基本确定。

中国共产党的統一战綫政策加速了中国革命的向前发展。1924年1月，孙中山先生接受中国共产党的建議，在广州召集有共产党人参加的中国国民党第一次全国代表大会，提出了民主革命的新綱領，把旧三民主义发展为新三民主义。同年11月，中国共产党針对北方軍閥內部的分裂和北京政权更迭的时机，在全国范圍內发起了召集国民会議和廢除不平等条約的人民运动。孙中山先生时在广东，贊成并参加了这一运动。于11月間北上，路过上海，曾在这所房子里举行了一次記者招待会，他明确而堅定地說："我这次北上，有两个目的：（1）召集国民会議，是对待軍閥的；（2）廢除不平等条約，是对待帝国主义的。"他宣布决不与北方軍閥妥协。并号召全国人民支持他的斗爭。

中山先生原是带病北上的，为革命事业历尽艰辛，不幸于1925年3月12日在北京病逝。他临終时留下了一封体現着偉大革命友誼的致苏联遺书。他的結論是"今后之革命，非以俄为师，断无成就"。孙中山先生的逝世，引起了全国人民的哀悼，各地都举行了追悼大会，形成了广泛的政治宣傳。

孙中山先生逝世巳經三十多年了。中国人民在中国共产党和毛澤东同志領导下，彻底地完成了民主主义革命以后，接着又取得了社会主义革命的偉大胜利和社会主义建設的偉大成就。当前全国人民正高举总路綫，大跃进和人民公社三面紅旗，为把我国建設成为一个具有現代工业，現代农业和現代科学文化的偉大的社会主义强国而胜利前进。

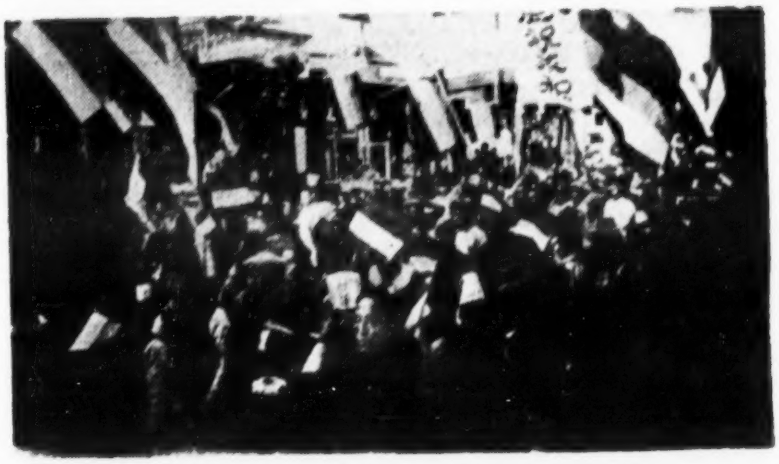
从上述革命史实的回溯，可以使我們了解："孙中山故居"是反映了中山先生光輝的革命生活的晚年，記录了中山先生为祖国的独立和自由而終生奋斗的重要史迹，特别是他勇敢地接受了中国共产党所提出的反帝，反封建的主張，提出了联合苏联、联合共产党、扶助工农运动的三大革命政策，并为它的实現而进行了坚强不屈的斗爭。

在反动統治时期，孙中山故居曾經几度遭劫。日本侵略軍和汪伪政权曾經劫走大批遺物，弄得屋宇頹敗，树木几全被砍光，草深沒膝，十分荒凉。

（文見7頁）

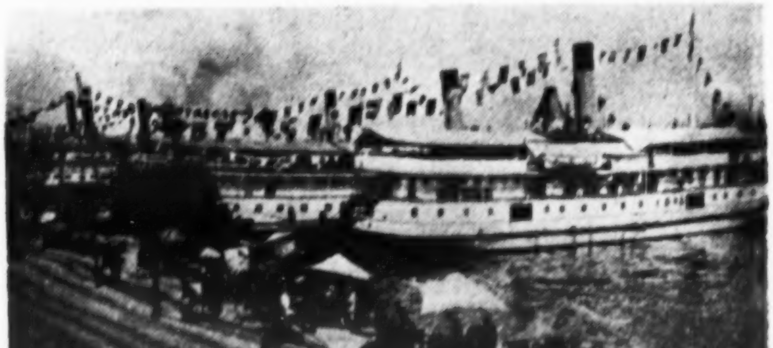
15. 1912年1月4日在孙中山先生主持下的第一次内閣会議

16. 1912年1月28日，临时政府参議院在孙中山先生主持下举行开幕典礼

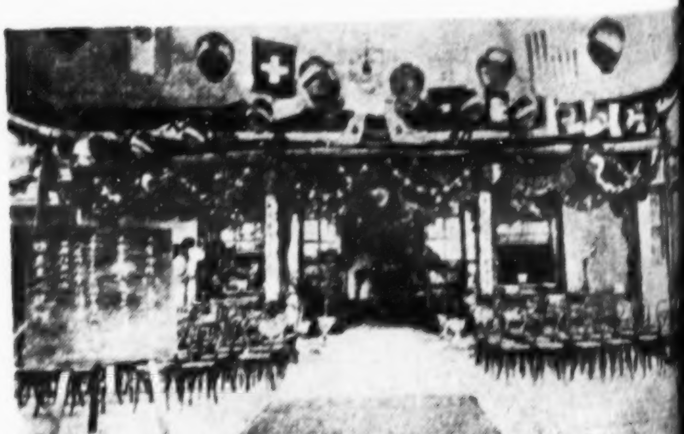


17. 北京人民提灯欢庆清帝退位

18. 上海人民庆祝中华民国成立



19. 香港人民庆祝中华民国成立



20. 雅加达华侨庆祝中华民国成立大会会場

孙中山故居

上海香山路七号，一幢深灰色的两层楼房，是偉大的中国近代民主革命的先行者——孙中山先生晚年曾經居住、生活和工作过的地方。

孙中山先生一生为救中国而奋斗，到处奔走，很少有定居的时期。1918年，中国正面临着日益加深的帝国主义侵略和軍閥混战的黑暗局面。孙中山先生在帝国主义和国内軍閥的逼迫下，从广州来到上海，但沒有一个固定的住所。1919年底，我国旅居加拿大的侨胞集資为他买了这所房子。1920年春，中山先生和夫人宋庆齡搬进了这所房子居住。这幢小楼房，前院連着一片正方形的草坪，屋內楼下有客厅、餐厅，楼上有办公室、卧室和一个小的会客室。

当偉大的十月社会主义革命开辟了人类历史的新紀元，中国工人阶級登上了政治舞台，随着中国共产党的成立，中国革命的面目为之一新。1922年，中国共产党开始采取积极的步驟联合孙中山先生及其所領导的中国国民党，实現工人阶級与其他民主力量的同盟。孙中山先生认識了国际工人阶級和中国工人阶級的力量，接受了中国共产党所給予的帮助，开始了他一生中最偉大的轉变。

就在这所房子里，孙中山先生开始了和中国共产党人的接触。1922年8月，中国共产党人李大釗、林伯渠等到这里会見了中山先生。一个月后，中国共产党人参加了中山先生召集的研究中国国民党改組方案的会議。当时因为客厅小，坐不下很多人，室外的草坪，就成了临时会場。

同年，苏联代表越飞受列宁同志的委派到了中国，在这所房子里，和中山先生进行了长談，中山先生接受了苏联和中国共产党的帮助，于1923年1月20日发表了有名的孙文越飞宣言。宣言的发表，表明了苏联政府对中国革命的援助和孙中山先生“联合苏联”“联合共产党”“扶助工农运动”三大政策的基本确定。

中国共产党的統一战綫政策加速了中国革命的向前发展。1924年1月，孙中山先生接受中国共产党的建議，在广州召集有共产党人参加的中国国民党第一次全国代表大会，提出了民主革命的新綱領，把旧三民主义发展为新三民主义。同年11月，中国共产党針对北方軍閥内部的分裂和北京政权更迭的时机，在全国范圍内发起了召集国民会議和廢除不平等条約的人民运动。孙中山先生时在广东，贊成并参加了这一运动。于11月間北上，路过上海，曾在这所房子里举行了一次記者招待会，他明确而堅定地說：“我这次北上，有两个目的：（1）召集国民会議，是对待軍閥的；（2）廢除不平等条約，是对待帝国主义的。”他宣布决不与北方軍閥妥协。并号召全国人民支持他的斗爭。

中山先生原是带病北上的，为革命事业历尽艰辛，不幸于1925年3月12日在北京病逝。他临終时留下了一封体現着偉大革命友誼的致苏联遺书。他的結論是“今后之革命，非以俄为师，断无成就”。孙中山先生的逝世，引起了全国人民的哀悼，各地都举行了追悼大会，形成了广泛的政治宣傳。

孙中山先生逝世已經三十多年了。中国人民在中国共产党和毛澤东同志領导下，彻底地完成了民主主义革命以后，接着又取得了社会主义革命的偉大胜利和社会主义建設的偉大成就。当前全国人民正高举总路綫，大跃进和人民公社三面紅旗，为把我国建設成为一个具有現代工业，現代农业和現代科学文化的偉大的社会主义强国而胜利前进。

从上述革命史实的回溯，可以使我們了解：“孙中山故居”是反映了中山先生光輝的革命生活的晚年，記录了中山先生为祖国的独立和自由而終生奋斗的重要史迹，特别是他勇敢地接受了中国共产党所提出的反帝，反封建的主張，提出了联合苏联、联合共产党、扶助工农运动的三大革命政策，并为它的实現而进行了堅强不屈的斗爭。

在反动統治时期，孙中山故居曾經几度遭劫。日本侵略軍和汪伪政权曾經劫走大批遺物，弄得屋宇頹敗，树木几全被砍光，草深沒膝，十分荒凉。

解放以后，由于中国共产党和人民政府亲切的关怀，重行修葺，并征集了不少孙中山的遗物，才使故居逐步恢复原状。

室內的陈設，已照原状予以恢复。在客厅西面的墙上，挂着一張中山先生在辛亥革命后就任臨时大总統时所摄的照片。餐厅和客厅是相通連的，在餐厅北面的墙上，挂着画家司徒乔先生的中山先生逝世后在北京西山碧云寺安葬情形的油画。在餐厅南面的墙壁上，挂着一張照片，是中山先生在1911年从欧洲回国于12月25日抵达上海黃浦江碼头时所摄，当时曾受到广大群众的热烈欢迎。

在楼上办公室里放着十二張地图，其中有两張是孙中山先生亲自繪制的。另外的十張地图，都由中山先生用毛笔或鉛笔做了許多記号。办公室的中央，摆着书桌和椅子，桌上的笔、硯、印泥盒等都按照先生生前工作时的原样放置着，在书桌的抽屜內，还存放着中山先生常用的放大鏡和繪图器具，在臥室里挂着一張1920年中山先生和夫人宋庆齡在上海合拍的照片。在壁炉架上面放着一張小的照片，这張照片是夫人宋庆齡1927年訪問苏联时，在莫斯科和加里宁夫人合拍的。臥室的西南角靠衣橱旁边放着一只靠背沙发椅子，中山先生在世时經常坐在这里写作，完成了“孙文学說”等著作。

在楼上的小会客室里，陈列着中山先生在北伐时期穿的一套嗶嘰的衣服以及一頂呢礼帽。另外有一只票夹，是中山先生在美国进行革命活动时使用的。

故居的楼梯角下、过道旁边，以及楼上办公室里都放滿了书橱和书箱。在这些书橱和书箱里，放着政治、軍事、經济、历史、地理、法律等各方面的中、外、古、今的书籍。中山先生当时已年近六十，健康情况不好，但仍是好学不倦。

这里所有的家俱，都很簡单整洁，表明中山先生是刻苦自励的。为了筹集革命經費，他还曾两次把这所房子抵押出去。

现在每年11月12日中山先生誕辰紀念日和3月12日中山先生逝世紀念日，故居的室內和室外，放滿鮮花，中国共产党上海市委会、上海市人民委員会和各民主党派的負責人以及各界人士，都前来瞻仰。外宾、归国华侨或由全国各地来到上海的負責同志及各界人士也常到这里瞻仰。

我們尊敬的中山先生，已經离开我們很多年了，但他的名字和他的爱国主义、反对殖民主义的革命的精神，将永远活在人們的心中。

（孙中山故居紀念館供稿）

（上接15頁）

华对此深以为非是，以为要有独立自主的外交，“莫如自强，利用外交，更新政体，”更要在軍事上加强海陆軍，做到政治革新，經济建設富强，国防愈加巩固，才能有平等的外交，才能取得国际平等的地位。所以国家的政治、經济，軍事建設是基本的，沒有这些，空談外交，是难于取胜的。

陈天华的这些主張和見解，在当时一般革命党人中，是比較进步的，他认識到革命的主要的問題，而且要坚决解决这些問題，所以他可称为当时革命的先驅。但同时他的革命思想也存在着致命的弱点，就是仅有个人牺牲的决心，而不知发动群众，組織群众斗爭；知道夺取政权和富国强兵的重要，还缺乏具体的措施和办法，具有推翻清政府的决心，却对帝国主义缺乏应有的认識，而且錯誤的对其存在着幻想。陈天华是如此，辛亥革命前的資产阶級革命党人也大多如此，所以他們的革命可以取得推翻清朝統治的胜利，因为他們在这一点上是坚决的，但他們很快的也遭受失败，因为他們对复杂的国际斗爭形势，中国封建社会的复杂性，以及国内外反革命力量的統一和矛盾，缺乏应有的认識，因而缺乏正确的态度和对策，所以革命易遭失败。

陈天华在同盟会成立前，曾主办“二十世紀之支那”杂志，同盟会成立后，他担任“民报”的撰述員。所写的文章如“猛回头”、“警世钟”、“最近政見之評决”、“国民必讀”、“最后之方針”、“論中国宜創民主政体”、“中国革命史論”、“獅子吼”等，这些对于宣傳民主主义思想，进行推翻清朝統治的革命运动，起了不少作用。因之都是现在研究同盟会和辛亥革命史的有用的参考資料。

五十年前的革命風暴

——从辛亥革命几件文物谈起

杜永镇

一、1911 年革命的历史意义

五十年前的今天，在帝国主义和封建势力統治下的半殖民地半封建的中国，又一次爆发了規模更大的革命运动——辛亥（1911年）革命。这次革命运动是中国人民继轰轰烈烈的太平天国革命和义和团运动两个革命高潮之后的再起。但是，它并不曾按照旧式的反抗外国侵略势力和国內封建統治斗爭的簡单继承，而是在比較更完全的意义上开始了的資产阶級民主革命。发动和领导这次革命的是以孙中山先生为首的資产阶級革命派。这时候中国工人阶級正在成长，它还沒有作为一个觉悟了的、独立阶級力量登上政治舞台，在这次革命中它还是当作小資产阶級、資产阶級的追随者参加了革命，是一支重要的革命力量。革命的鋒芒，虽然主要是集中在封建的清政府，但它却直接打击了帝国主义在中国的統治势力。毛澤东同志曾精辟地指出："辛亥革命是革帝国主义的命。中国人所以要革清朝的命，是因为清朝是帝国主义的走狗"①。

1911年的革命运动，像一場汹涌澎湃的風暴。它摧毁了清朝反动政权，冲垮了中国两千多年来的封建君主专制，破坏了帝国主义和封建势力的反动联盟，喚起了千百万人民的觉醒，使民主共和国的观念从此深入人心。这充分說明了"地球上四分之一的人口已經从酣睡中清醒，走向光明、运动和斗爭了"②。自从中国社会淪为半殖民地半封建社会以来苦难深重的中国人民拋头顱，洒热血前仆后继的斗爭，終于在五十年前的今天打垮了在帝国主义势力支持下的皇权专制，成立了中华民国，同时也喚起了东方各被压迫民族的觉醒，把时代的車輪推入了一个新的阶段。中国人民在反对帝国主义和封建势力的斗爭中所取得的胜利，得到了俄国无产阶級的重視和支持，偉大的国际无产阶級革命导师列宁同志在"俄国社会民主工党第六次（"布拉格"）全国代表会議"上，亲自起草了一项"关于中国革命"的决議。决議說："代表会議指出中国人民的革命斗爭将給亚洲带来解放、使欧洲資产阶級的統治遭到破坏的世界意义，并祝賀中国的革命共和派，表明俄国无产阶級怀着深切的热忱和衷心的同情注視着中国革命人民获得的成就，斥責俄国自由派支持沙皇政府的掠夺政策的行为"③。

1911 年的革命，虽然推翻了清王朝，但由于資产阶級革命派本身的弱点，他們沒有能够从根本上消灭帝国主义和封建势力的基础，使革命发展为彻底的反对帝国主义和封建势力的斗爭，也沒有能够巩固革命成果，他們把意味着革命的开始去代替了革命的成功。更重要的是他們沒有能够去解决已經起来了的广大农民迫切要求解决的土地問題，从而去依靠可以依靠的革命力量。正如后来毛澤东同志所指出的"国民革命需要一个大的农村变动。辛亥革命沒有这个变动，所以失败了"④。

1911 年的革命，为后来由无产阶級领导的革命所继承、发展和彻底完成。中国人民自从有了中国无产阶級（通过共产党）的領导，經过了二十八年的艰苦复杂的斗爭，終于取得了在它以前的八十年民主革命斗爭中不可能取得的偉大胜利。历史給我們作出了公正的裁判，那就是："整个革命历史证明，沒有工人阶級的領导，革命就要失败，有了工人阶級的領导，革命就胜利了。……中国的小資产阶級和民族資产阶級曾經多次領导过革命，都失敗

了，就是明证”⑤。

二、有关辛亥革命的历史紀录

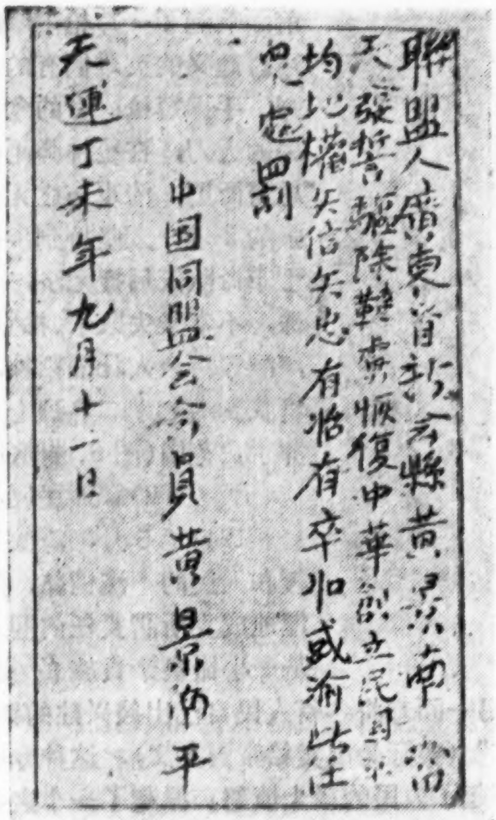
(一)不言而喻，一目了然

1894 年的中日战爭以及战后馬关条約的签訂，对清政府来說，是徹底暴露了它的腐朽統治；对日本說来，是大大加速了它向帝国主义轉化的进程。日本帝国主义势力的崛起，刺激了其它帝国主义在华势力的迅速扩展，这就势必要出現一个紛爭中国的局面。这个局面在 1897 年年底德国强占我胶州灣后，很明显地表現为各帝国主义国家瘋狂掠夺我国沿海重要港口、划分势力范圍的狂潮。“时局图”(图 1）就是当时中国人民对这种危險形势的最深刻的揭露，它不但揭露了各帝国主义势力在中国境內的纵横排闔，同时也揭露了清政府的昏庸和腐敗。这幅惊心动魄的时局图，眞使人对当时中国出現的危机“不言而喻，一目了然”。

图中，“熊”代表沙皇俄国，长城以北是它的势力范圍，并有南下之意；“日”代表日本，福建是它的势力范圍，并强占了我国台灣。由于日本与沙俄存在矛盾，所以它的眼光直盯着那只“熊”以防止它势力的南来。它說“让我来看住这只熊吧”（見图右上角英文）；“可恶的香腸”代表德国，山东是它的圈內之物；“虎”代表英国，长江流域是它的势力范圍，由于它耽心法国势力在西南增长而对它不利，所以眈眈俯視着那只“青蛙”；“青蛙”代表法国，两广、四川、云南是它的势力范圍。这里值得使人注意的是图中以“老鷹”为代表的美国，因为它当时正同西班牙进行掠夺性的战爭才沒有来中国划分势力范圍，可是它并不甘心，因此在 1899 年提出了中国“門戶开放”政策。即是說在各帝国主义的势力范圍內，美国可以享受均等的利益，并要求中国內地全部开放，以达到各帝国主义都有机会掠夺中国的目的。除了这几个主要帝国主义国家在中国划分势力范圍外，还有一群怪物在旁边搖旗吶喊，涎垂三尺，它們也想乘势到中国来大捞一把(图下方所示)。面临着这样危險的时局，清政府却依然沉沉酣睡、括削民財、荒淫无耻地过日子。不仅如此，它还以科举来麻醉人民，使文人終日习于“之乎者也”，武人終日习于“石(按指从前用来鍛炼膂力的石头器械)、馬、弓、刀”，如置身于罗网，有翅难飞（图左上角所示），以为这样就可以磨灭中国人民的反抗精神。

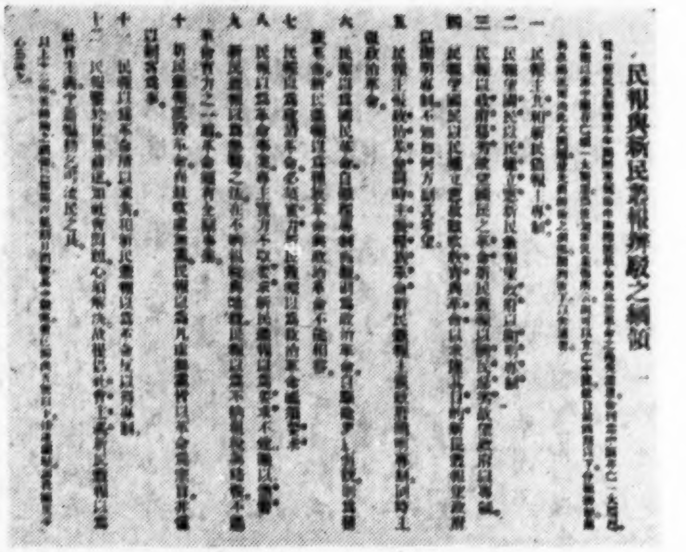
清朝統治者已不能照旧地統治下去，所以对帝国主义在华势力听其为所欲为，对人民則进行麻痹和欺騙；中国人民已到了不能照旧生活下去的地

1.时　局　图



聯盟人廣東省新安縣黃景南當
天發誓驅除韃虜恢復中華創立民國平
均地權矢信矢忠有始有卒如或渝此任
眾處罰
中國同盟会会員黃景南平
天運丁未年九月十一日

2. 1907年中国同盟会会員入会誓詞



民報與新民叢報辨駁之綱領

3. "民报"第三期号外上发表的革命派与保皇党論战提綱十二条

步，所以才有辛亥革命前夕有如風起云涌的农民自发性的反捐抗税的斗爭。再加上这时民主主义思潮的兴起，这就預告了清政府的末日即将到来，从而构成了1911年革命的国內历史背景。

(二)革命呢还是改良？

1905年8月，偉大的民主主义革命先行者孙中山先生联合了兴中会、华兴会、光复会等革命团体在日本东京組成了中国第一个資产阶級革命政党——中国同盟会。它底革命綱領是"驅除韃虏、恢复中华、創立民国、平均地权"，并以此四端为入会誓詞（图2）。同盟会成立后，革命党人极力奔走于国內外，进行宣傳与組織工作，在短时期內，国內与海外华侨中都成立了支部。当革命力量在不断壮大的同时，首先碰到的阻碍是以康有为、梁启超为首的保皇党在革命根本問題上的反对。中国需要民主共和还是君主专制，应走革命的道路还是采取改良主义的办法？革命派如果不在这类重大問題上加以辯駁，就将不能爭得民主、成立共和国。因此，在1906年初，同盟会的机关报"民报"，与保皇党的机关报"新民丛报"开展了一場政治性的大辯論。为此"民报"的第三期号外上发表了辯論提綱十二条（图3），把两派的主張公开出来訴諸公論。这場斗爭直到1909年还在进行，当时孙中山先生曾亲自写信給住比利时的华侨同盟会会員，商討如何与保皇党作斗爭的問題，使保皇党"无从为患于革命党"(图4)。

經过这場斗爭，不但提高了革命党人的政治觉悟，并且使其一部分保皇党徒脫离了保皇党，走上了革命的道路。

(三)碧血染黄花

同盟会成立不久，經历了反复十多次的武裝反清斗爭，鉴于历次零星起义的失敗，于是才有1911

4. 1909年11月20日孙中山先生在紐約写給比利时同盟会会員的信

5. 方聲洞烈士就义前致父遺书（部份）

年夏历的三月二十九日黃花崗起义（广州起义）的大举。这次起义，同盟会差不多花了一年时間来筹划，比以前历次起义說来，这次几乎是全力以赴。孙中山生先在筹划期間曾說："至于此次大举，……决定擇同志五百人为选鋒（即战斗中的先鋒队）任发难責，以領导軍队及民軍，盖将傾全党人力物力以赴之也"⑥。为了祖国免于危亡，参加起义的革命志士們就是抛头顱、洒热血，也看成是一桩乐事，方声洞烈士就是其中之一。在他就义前的致父遺书（图5）中这样写道："窃自滿州入关以来，凌辱汉人，无所不至。迄于今日，外患逼迫，瓜分之禍已在目前……是以滿政府一日不去，中国一日不免于危亡。故欲保全国土，必自驅滿始，此固人之所共知也。儿蓄此志已久，祗以时机未至，故隐忍未发。邇者，海內外諸同志共謀起义，以扑滿政府，以救祖国……夫男儿在世，不能建功立业以强祖国，使同胞幸福，虽奋斗而死亦大乐也。且为祖国而死，亦义所应尔也。儿刻已念有六岁矣，对于家庭本有应尽之責任。祗因国家不能保則身家亦不能保，即为身家計，亦不能不于死中求生也。儿今日极力驅滿，尽国家之責者，亦即所謂保身家也。他日革命成功，我家之人皆为中华新国民，而子孙万世亦可以长保无虞。則儿虽死，亦瞑目于地下矣"⑦。是多么慷慨激昂！这种許身于国不惜牺牲的革命精神，足令人肃然起敬。

三月二十九日午后五时光景，一場激烈地战斗开始了，两广总督衙門前面响起了一片枪声和爆炸声。起义的英雄們有的身挂炸弹，手握短枪；有的拿着明晃晃的大刀，在枪林弹雨中直扑总督衙門，清軍伤亡无数。紧張的斗争一直坚持到半夜，由于革命队伍后援无济，众寡悬殊，不幸又失敗了。林觉民、方声洞等百余人壮烈牺牲，后来将找到的七十二名烈士遺体合葬于黃花崗(图6、封底图版)。

（四）官逼民反

1911年5月，清政府为了緩和人民的不滿情緒，遂假惺惺地成立所謂責任內閣（实际是一小撮皇亲貴族的集权专制），另一面却将各省人民自己出錢兴建的铁路"收归国有"（实际是出卖給帝国主义），这种专横的措施，引起了人民的极大憤怒，掀起了一个轰轰烈烈地保路風潮。

5月20日，官僚买办头子盛宣怀（清"皇族內閣"邮傳部大臣）与英、美、德、法四国銀行团签訂了一个出卖川汉、粤汉铁路的合同。四川人民立即展开了斗争，"蜀报"印发了"紧要号外"，公布出盛宣怀夺路卖路的十大罪状(图7)。斗爭愈來愈激烈，以致发展到罢市、抗粮、抗税、抗捐的运动。"省城（成都）罢市已逾三日……死所未卜"，"現已罢市四日……万众哀憤，禍机四伏，近日复有不納賦税杂捐扣抵股息之說，若不速筹解决，是以一路事发其难，全局蒙其害"⑧。这种形势弄得四川总督赵尔丰(因他专横残暴，四川人民又称他为"赵屠戶")焦头烂額，如坐針毡。9月7日，赵屠戶竟下令逮捕并枪杀了一批为保路而請願的民众，欠

6. 1912年广州各界人士在黃花崗追悼七十二烈士

7. 1911年6月17日蜀报館印发的紧要号外，公布了清邮傳部大臣盛宣怀出卖川汉、粤汉铁路的十大罪状

下了成都人民一笔大血債。慘案发生后，赵屠戶极力掩盖他血腥罪行，到处張貼布告，装出一付慈善的面孔，顚倒黑白，蒙蔽事实的眞相。不料四川人民就在他的布告上用墨笔逐条加以批駁，最后指出，事实的眞相不是别的，而是“官逼民反”(图８)。且看下面几段針鋒相对的斗爭紀录：

布告：若論爭路的事，乃是我們四川的好百姓迫于一片爱国的愚誠，本督部堂是极贊成的。

批駁：既是好百姓，为什么七月十五日打死了許多百姓？

布告：爭路是极正当的，幷不犯罪。

批駁：既是正当，为什么拏办幷抄夺铁路公司一切之薄据、銀錢？明明是朝廷暨督宪系大大之强盜也。

布告：他（按指保路斗爭的領导者）幷勾結外匪，定期十六日起事。

批駁：七月十五日打死純善良民，哄去正經紳士，遂百姓不服，十六日即有此举动。至今已将旬日，百姓紛紛而来为之不平，岂乡間尽是匪人乎？实因官派兵剿良民，且官兵到处搶杀良民，不得不爭斗也。

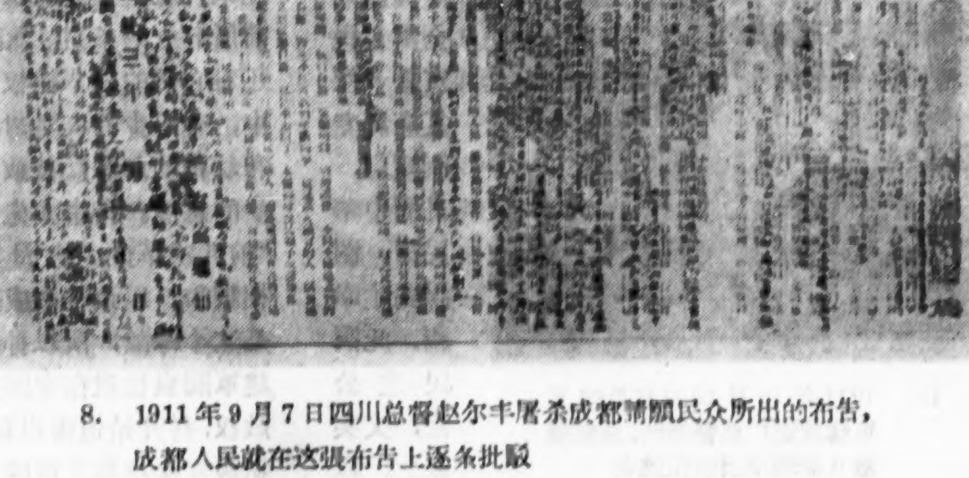
布告：本督部堂念其皆朝廷赤子，受人煽惑情实可怜。

批駁：既知百姓是朝廷赤子，不应派兵出城征剿耳……此系官逼民反之实在情形也。

布告中的批駁，尖銳地揭露出了事实的眞相，使披着羊皮的豺狼，現出了狰狞的本来面目。反动派越是鎭压，人民的怒火越是猛烈，四川人民的保路斗爭，最后釀成了十月十日武昌起义的导火綫。

(五)打开一道缺口

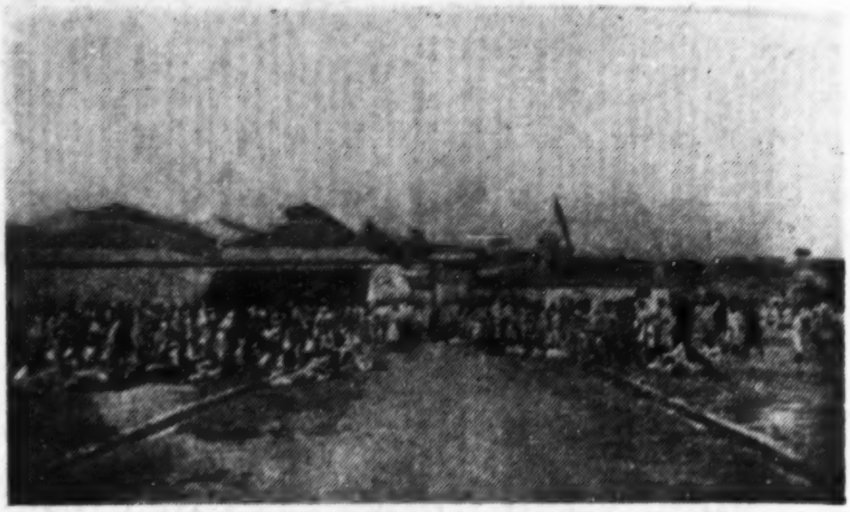
席卷四川全省的保路斗爭，很多地区已演变成为武装起义，震动了清王朝。于是它急忙下令从湖北地区調兵入川，当时在武昌的清軍中有半数以上的士兵都参加了“文学社”、“共进会”等秘密革命組織。在武昌的革命党人为了避免分散革命力量，更重要的是因不愼暴露了秘密指揮机关，起义軍名册、印信、旗帜都落在敌人手里，許多革命党人被逮捕下獄甚至遭到杀害。情况的严重，不得不迫使憤怒塡膺的武昌革命党人于1911年10月10日夜



8. 1911年9月7日四川总督赵尔丰屠杀成都請願民众所出的布告，成都人民就在这張布告上逐条批駁

晚立刻举行起义。

一陣清晰的枪声，冲破了长空的黑暗，起义軍首先占領了楚望台軍械庫(图9)，大大加强了革命队伍的火力装备，狠狠打击了反动势力。經过激烈地战斗，終于在拂晓前攻占了反动統治中心——湖广总督衙門（封二图2），总督瑞澂如丧家之犬，仓惶从后墙破洞爬出，狼狈逃生(图10)，武昌城全被革命势力所控制。第二天(10月11日）便成立了革命的政权机构——湖北軍政府(封二图1)，并继續将革命形势向前推进。



9.被武昌起义軍占領下的楚望台

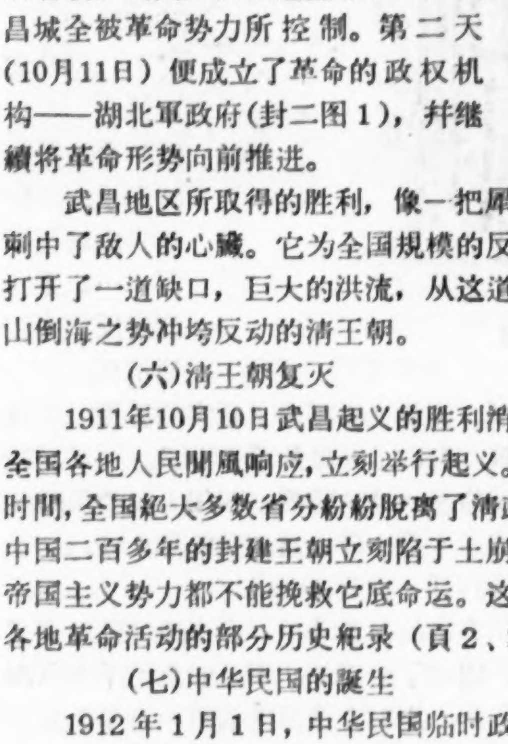
武昌地区所取得的胜利，像一把犀利的匕手，刺中了敌人的心臟。它为全国規模的反清斗爭首先打开了一道缺口，巨大的洪流，从这道缺口处以排山倒海之势冲垮反动的清王朝。

(六)清王朝复灭

1911年10月10日武昌起义的胜利消息傳出后，全国各地人民聞風响应，立刻举行起义。仅两个多月时間，全国絕大多数省分紛紛脫离了清政府，使統治中国二百多年的封建王朝立刻陷于土崩瓦解，任何帝国主义势力都不能挽救它底命运。这些图片便是各地革命活动的部分历史紀录（頁2、3图3—14）。

(七)中华民国的誕生

1912年1月1日，中华民国临时政府在南京正式宣告成立，孙中山先生被选为大总統，就在同一天宣誓就职（頁1图1）。他向全国人民宣誓“傾复滿洲专制政府，巩固中华民国，图謀民生幸福，此国民之公意，文实遵之，以忠于国，为众服务。至专制政府既倒，国内无变乱，民国卓立于世界为列邦公认。斯时，文当解临时大总統之职，謹以此誓于国民”（頁1图2），在孙中山亲自主持下，先后又成立了內閣（頁4图15)和参議院(頁4图16)，并頒布了許多对社会有益的民主法令。



10. 1911年10月10日武昌起义軍猛攻湖广总督衙門，总督瑞澂从墙洞爬出狼狈逃走

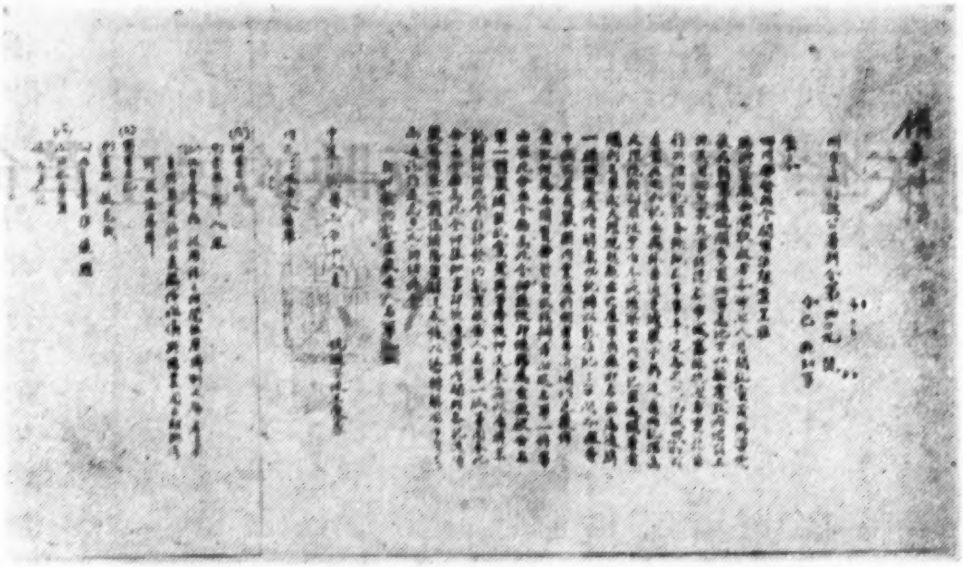
中华民国的誕生，宣告了統治中国二百多年的清王朝从此灭亡；两千多年的君主制度从此结束；民主共和国的观念从此深入人心。这是中国人民数十年来前仆后继地同中外反革命势力斗争的胜利，是偉大的民主主义革命先行者孙中山先生及无数先烈志士們抛头顱、洒热血所締造的丰功偉績。

全国人民热烈拥护中华民国的誕生，并寄托了无限希望，在它成立后，北京、上海、香港等全国各地人民，以及在雅加达等海外华侨中都举行了庆祝活动（頁4图17—20）。有的人还剪掉自己头上的辮子，表示除旧迎新。

(八)开始了新的斗争

由于資产阶級革命派在革命問題上的妥协性和軟弱性，他們沒有能够彻底完成打垮帝国主义和封建势力的革命任务。还在武昌起义胜利后不久，湖北軍政府就照会駐汉口各外国公使，承认清政府从前所訂立的条約、賠款、外債继續有效，軍政府还对它們的在华特权予以保护。其次，在革命党人中，有不少的人对封建軍閥袁世凱抱极大的希望，和幼稚的幻想，甚致在革命的重大的問題上采取让步的态度。孙中山先生后来說得很明白，他說：“前几次革命，均因半路上与軍閥、官僚相妥协，相調和，以致革命成功之后，仍不免于失敗”⑨。正是这个緣故，所以孙中山先生执政不到三个月，封建軍閥袁世凱在帝国主义势力支持下就窃取了国家政权，并开始迫害以孙中山为首的革命党人(图11)，积极实身投靠于帝国主义。

袁世凱窃国后，烏云滿天，岁无宁日。人們对民主共和这个方案开始失望了。从此，中国人民继推倒清王朝之后，又开始了反对帝国主义支持下的封建軍閥独裁专制的斗爭。



11. 袁世凱窃国后，进一步迫害革命党人，这是1913年川东道行政公署发出逮捕孙中山先生等人的通緝令

---

① 《毛澤东选集》第4卷，人民出版社1960年版，第1517頁。
② 《列宁全集》第18卷，人民出版社1959年版，第395頁。
③ 《列宁全集》第17卷，人民出版社1959年版，第457頁。
④ 《毛澤东选集》第一卷，人民出版社1952年版，第17頁。
⑤ 《毛澤东选集》第4卷，人民出版社1960年版，第1483—1484頁。
⑥ 鄒魯：《广州三月二十九日革命史》第5頁。
⑦ 中国革命博物館藏：方声洞就义前致父遺书。
⑧ 中国革命博物館藏：宣統三年閏六月四川总督部堂札文。
⑨ 《中山全书》第四册，第112頁。
⑩ 此文插图均系中国革命博物館藏片。

"辛亥革命历史文物展覽会"在京展出

为了配合紀念具有偉大历史意义的辛亥革命五十周年，辛亥革命五十周年紀念筹备委員会和中国革命博物館联合举办了"辛亥革命历史文物展覽会"。已于十月九日正式展出。

展覽会共展出历史文物四百余件，其中有很多是极其珍貴的。有孙中山先生早年从事革命活动的照片、給同盟会員的亲笔信，徐錫麟为鼓吹革命給朋友的亲笔信；秋瑾亲笔草拟的"光复軍"軍規；辛亥革命前宣傳民主革命思想的书刊；方声洞、林覺民烈士的絕笔书；武昌起义軍使用的武器、符号；反映各地革命活动的图片和文物；孙中山先生就任中华民国临时大总統的誓詞，中华民国南京临时政府公报；国民党第一次全国代表大会宣言；孙中山先生致苏联遺书以及各帝国主义阴謀破坏革命运动的罪证。

展出的文物，絕大多数都是当年亲身参加革命活动的人們及其家属所捐贈的，也有各地政协搜集来的以及中国革命博物館的藏品。

（高凤岐）

陈天华"絕命辞"中反映的民主革命思想

王　可　风

辛亥革命的爆发，应溯源于1905年"中国同盟会"在日本东京的成立。它是由孙中山領导的中国資产阶級、小資产阶級以及一部分出身于地主阶級而具有反清思想的青年等参加的資产阶級民主革命的政党組織，他們一开始就鮮明的揭起反对清朝政府的封建統治，建立民主国家的大旗，并要平均地权，解決封建社会不合理的土地制度。中国同盟会总章的第二条："本会以驅除韃虏，恢复中华，創立民国，平均地权为宗旨"，正是同盟会的政治綱領。之后，同盟会的会員就依此为目的在国内外进行不屈不撓的斗爭，不断的扩大影响，不断的組織力量，不断的举行起义，直到辛亥革命的爆发，取得反对清朝統治的胜利。

在前仆后继的多次革命斗爭中，許多同盟会員流血牺牲了，他們为实現同盟会綱領所規定的偉大理想，是坚決勇敢，奋不顾身的。在这些人中，不能不想到在同盟会成立不久，最早決心牺牲自己，推进革命斗爭的陈天华。

陈天华，字星台，号過庭，又号思黄，湖南新化人。1903年，去日本留学，当时受日本資产阶級民主的影响，痛恨清政府的腐败与丧权辱国，与黃兴等組織华兴会，謀革命起义，以推翻清政府。1904年秋与黃兴、馬福益等在湖南秘密組織起义，因事机泄露遭失败，再去日本。1905年秋，同盟会在日本东京成立，他是发起人之一，并被推为会章的起草人，所以資产阶級民主革命斗爭綱領的"中国同盟会总章"，是由他起草，而为大会修正通过的。

1905年11月12日，日本政府頒布取締留学生規則，帮助清政府迫害中国革命志士，他坚決反抗日政府的无理措施，并以自我牺牲的决心，喚起中国革命志士向日本政府抗議，并积极进行推翻清政府統治的斗爭，憤投日本大森海自杀。自杀前曾写好"絕命辞"留下，概述其革命决心和关于重大問題的政治見解。他自杀后，这一"絕命辞"曾在同盟会的机关报"民报"第二号上发表，对当时的革命志士激励很大。从这一"絕命辞"中，可以清楚的看出他热爱祖国的眞誠，具有的資产阶級民主革命思想，为反对帝国主义侵略，进行收回利权运动的主張，以及当时中国外交政策应如何确定的見解。

在中国同盟会成立时，中国青年到日本留学的已經很多，留学生多是以学习新知識拯救中国为目的，当时形成一种新的風气。但留学生来自中国各个省区不同，有的出身于官僚地主家庭，有的出身于新兴的資产阶級，有的出身于貧苦农民和手工业者的小資产阶級家庭。所以各人的抱負和政治思想是极其不同的。有的是抱着讀书成名以求利祿为目的，有的是以救国为己任，一方面学习新知識，一方面进行革命活动的，也有的私德败坏，腐化堕落，行为卑劣，遺異国之羞的。当时日本資产阶級政府，对中国人不仅歧視，而且不断的加以侮辱和迫害。为反抗日政府的侮辱和迫害，在日本的中国人应該团結一致坚決斗爭，日本人曾誣留学生之革命行动为"放纵卑劣"，陈天华因之"心痛此言"，义憤塡膺的劝告留日諸同学，"勿忘此語，力除此四字"，要"坚忍奉公，力学爱国"。"恐同胞之不見听而或忘之，故以身投东海，为諸君之紀念"。足見他为湔雪民族耻辱，为热誠爱国，不惜决一死来斗爭，来喚醒同胞团結起来进行斗爭。

他的民主革命思想。自从1840年鴉片战爭以后，英美法等資本主义国家加紧对中国侵略，清政府腐敗无能，軍事、外交屢次失败，不仅利权节节丧失，許多侵略者更野心勃勃，更思瓜分中国灭亡中华民族而后快。清政府中一部分官僚們，忧心于封建政权的危机，便倡議"学外洋"、"办洋务"，希

冀“富国强兵”，以抵制外来的进攻，結果成效緩慢，无济于事。又有一部分出身于地主官僚家庭的知識分子，为国家民族的危亡而戚忧，倡导“变法自强”，来拯救民族，即使这样作，固无损于清朝統治政权，却也遭到頑固守旧派的打击破坏而失敗。这就教育当时关心国家政治的人們，产生了要想解决中国的政治問題，非推翻清朝的統治，效法資本主义国家，建立资产阶級的民主政治不可。所以陈天华曾說：“去岁以前，亦尝渴望滿洲〔政府〕变法，融和种界，以御外侮，然至近則主張民族者，則以滿汉終不并立，我排彼以言，彼排我以实，我之排彼，自近年始，彼之排我，二百年如一日。”“欲使中国不亡，惟有一刀两断，代滿洲执政柄，而卵育之”。这說明革命的实际的斗爭，教育了改良主义的人們，要进一步进行革命斗爭，非向清政府夺取政权不可。代清政府而起的政权，便是效法資本主义国家的資产阶級的民主政权。这是他的民主革命思想。

嗚呼我同胞。其亦知今日之中國乎。
今日之中國，主权失矣，利权去矣。無在
而不是悲觀，未見有樂觀者存。其有一線
之希望者。則在於近來留學者日多。
風氣漸開也。使由是而日進不已。人
皆以愛國為念，刻苦向學，以救祖
國。則十年二十年之後，未始不可
轉危為安。乃進觀吾同學者，有
為之士固多，有可疵可指之處亦
不少。以東瀛為終南捷徑。其目的在
於利祿。而不在於居責任。其尤不
肖者。則學問未事，私德先壞。其
被舉於彼國報章者。不可縷數。
近該國文部省有清國留學生取
締規則之頒。其剝我自由，侵我主权，固
不待言。鄙人內顧團體之實情。不敢

陈天华絶命辞（部份）

關于收回利权运动的主張。自从1840年鸦片战争至1900年英美法等八个帝国主义国家，借口鎮压义和团运动，联合起来向中国軍事进攻，清政府又一次的妥协卖国，中国割地賠款，以及铁路、矿山、領海、領空、內河航行，治外法权等等利权，几乎丧失殆尽。1905年由于美帝国主义的虐待华工，在中国掀起反美抵制美貨的爱国运动。接着因贖回粤汉铁路又有收回铁路矿山利权的运动，这是中国人民反抗資本主义侵略进行經济斗爭的爱国主义运动。陈天华对这一重大問題曾說：“近今盛倡利权收回，不可謂非民族之进步也”。但要收回权利，也必须自己有积极的措施，如“改变国政，开通民智，整理財政，养成实业人才，十年之后，总理有人，主权还复。”这样便不会被資本主义侵略，因国家独立自主，也可以“吸收外国資本，以开发中国文明。”所謂“改变国政，开通民智”，是实行資产阶級民主政治，使国人具有这样的民主思想。所謂“整理財政、养成实业人才”，即是开矿山、筑铁路，办邮政等发展資本主义，用以抵制外国資本主义的侵略。

輕於發難。嗣同學諸君。倡為停課。
鄙人聞之，恐事體愈致重大。頗不贊
成。然既已如此矣。則宜全體一致。務期始終
貫徹。萬不可互相參差，貽日人以口實。
幸而各校同心。八千餘人。不謀而合。
此誠出於鄙人豫想之外。且驚且
喜。驚者何。驚吾同人果有此團体
也。懼者何。懼不能持久也。然而日本
各報。則詆為烏合之眾。或嘲或諷，
不可言喻。如朝日新聞等。則直詆
為放縱卑劣。其輕我不遺餘地矣。
夫使此四字加諸我而未當也。斯亦不
足與之計較。若或有萬一之似焉。則真
不可磨之玷也。近來每遇一問題發生，則
群起譁之曰。此中國存亡問題也。顧問
題有何存亡之分。我不自亡。人孰能

陈天华絶命辞（部份）

关于确定外交政策的見解。当資本主义国家向中国举行軍事，政治，經济，文化侵略时，由于清政府的政治腐敗，經济落后，无国防建設，无御侮力量，因而侵略者愈嚣張，中国的外交愈失敗。当时有人主張联俄以制日，也有人主張联日以制俄，以为用这种依恃外援的办法，来維持中国的存在，陈天

（下接6頁）

紹兴秋瑾紀念馆

沈定庵

"秋瑾烈士是中华民族觉醒初期的一位前驅人物。她是一位先觉者，并把自己的生命奉献了給反封建主义和争取民族解放的崇高事业。她在生前和死后都起了很大的推动作用。

秋瑾不仅为民族解放运动，并为妇女解放运动，树立了一个先觉者的典型。"

以上是郭沫若院长对秋瑾烈士崇高的評价。

紹兴是秋瑾的故乡，解放后，由于党和政府的重視，在烈士的故居——和暢堂成立了秋瑾紀念館，紀念館分文物陈列室和故居两部分。陈列的文物有一百余件，其中包括有烈士的手迹、遺物、书刊等珍貴資料。紀念館成立以来，已接待了許多来自祖国各地前来瞻仰的人們，通过参观，增加了对烈士偉大一生的认識。

秋瑾烈士故居是一座三进旧式平房，陈列室和起居室都在第二进平列的三間房子里。陈列室的第一部分，对烈士的一生作了詳尽的介紹。

秋瑾于1875年10月11日生在福建，家庭对秋瑾有很大的影响，这里陈列着秋瑾家庭主要成員的画像，他們是：秋瑾的叔祖秋日瑾，曾任台灣淡水同知，甲午之战，日寇侵略台灣，秋日瑾以守土有責，領导人民奋起抵抗，最后壮烈牺牲，他的儿子秋代，后来还参加过义和团的反帝斗爭。秋瑾的母亲单氏，是一位深曉大义的妇女，对女儿的一切革命言行，从不加以阻撓，秋瑾也很敬爱母亲，因而母女的情感是很深摯的。秋瑾的哥哥秋莱子，也富有革命思想，贊助秋瑾赴日留学并参加大通学堂的教务工作。在家庭的成員中，值得一提的是秋瑾的嫂嫂張順，她热心資助秋瑾創办大通学堂，不惜变卖自己的首飾，作为秋瑾革命活动的經費。富有革命傳統的家庭，給秋瑾的革命事业带来了极为有利的条件。

秋瑾十九岁时随着父亲到了湘潭，和当地大官僚財主的儿子王廷鈞結了婚，生一子一女。秋瑾的夫家是依靠大汉奸曾国藩血腥鎮压太平軍起家的，王廷鈞又是一个十足的紈袴子弟，因此她对这个封建罪恶的家庭感到憎恶和痛苦。

不久，王廷鈞化錢买来了一个小京官的差使，秋瑾只得和王廷鈞一起到了北京。当时腐朽的清廷，对外则丧权辱国奴顏婢膝，对內则加紧鎮压人民。这使秋瑾目击心伤，悲憤塡膺，便开始考虑到改革政治为自己的責任了。她认为要改革政治必須先充实知識，故对当时发行的新书报刊无不搜求閱讀，思想上起了很大的变化。首創男女平权，她說："革命当自家庭始"。并想到日本去，目的在观察日本明治維新后的政治、經济、社会文化的設施及演变，作为将来改革祖国的借鉴，并能广泛結識海外爱国志士。可是秋瑾出国留日的計划，遭到王廷鈞的亟力反对，起初他采取一种断絕經济的手段，借以束縛秋瑾的行动，后来又加以利誘，然都不能动搖秋瑾寻求革命的坚强意志。最后秋瑾把簪珥之类典卖一空，勉强筹集了川資，終于在1904年的夏天，毅然地离开了在政治上与己不合、背道而馳的丈夫和心爱的儿女，孑身东渡到日本留学去了。

秋瑾到日本后，第二年加入同盟会，識孙中山、章太炎、徐錫麟、許寿裳、鲁迅、陶成章等。不久，同盟会正式成立，秋瑾被推为同盟会浙江分会会长。1906年清政府勾結日本政府压迫革命留学生，頒布留学生取締規則，留学生群起反抗，罢課示威，向日本政府交涉。日本政府置之不理，因此大部分学生被迫退学回国，在上海創办中国公学，进行实际的革命活动。秋瑾也从这年返国。

秋瑾归国后在吳兴潯溪女校担任生理教員（她的《看护学教程》，可能在此时所譯），暑假辞职赴沪。

秋瑾到了上海，住虹口白克路厚德里，秘密与同盟会会員陈墨峰制造炸彈。1906年8月間一次因药性爆裂，声震屋瓦，两人均被炸伤，并惊动了邻居，傳出風声，事态相当严重，后經过倆人的紧急处理，待巡捕赶来时已查究不出一絲物证。

1907年年初，我国有史以来的第一份女报——《中国女报》誕生了，这是秋瑾所創办的。她认为革命是救国的唯一道路，她热爱祖国也热爱妇女同胞，

她在女报的发刊詞里闡明了这种深爱。文章写道：

“吾今欲結二万万大团結于一致，通全国女界声息于朝夕，为女界之总机关，使我女子生机活潑，精神奋飞，絕尘而奔，以速进于大光明世界；为醒獅之前驅，为文明之先导……使我中国女界中放一光明燦烂之異彩……。”

当时报紙从編輯到发行，全集在她一人身上，而不以为苦。但由于經費的困难，仅出了两期就停刊了。現在这两期《中国女报》就陈列在紀念館內。

秋瑾再次回到紹兴后，与徐錫麟等同办明道女子学堂，目的在使女子有学問、求自立、爭取男女平权。不久又和徐錫麟等創办大通学堂，名为培养小学体育师資，实际上是訓练革命党人的軍事机关。校內編制完全模仿陆軍的，計划以学員作为革命的基本队伍。同时暗招紹兴、金华、处州三府所屬的革命志士，編为光复軍，光复軍共分八軍，以“光复汉族，大振国权”八字編制而成。共推徐錫麟为首領，秋瑾为协領，王金发、竺紹康等为分統，积极准备起义。

为了革命事业的进一步发展，不久徐錫麟离开了紹兴，到安徽进行活动。光緒三十三年（1907年）的正月，秋瑾接替了徐錫麟在大通学堂的全部校务，并主持浙江的革命工作，双方約定，一俟皖事得手，浙省立即响应。

1907年5月26日徐錫麟在皖起义失败，英勇牺牲。

自安徽事变后，浙江巡撫張曾敭已風聞秋瑾为革命党人，并与安庆事变有关，又加上当时紹兴的学閥杜海生等人的陷害誣告，紹兴知府貴福于旧历6月4日午后率領由杭来紹清軍和山阴、会稽两县营兵数百人先包圍大通学堂，如临大敌。但清兵胆小如鼠，不敢闖入学校，在校外开枪乱击。秋瑾下令抵抗，清軍被打死打伤的有数十人。学生也牺牲了两人。最后清兵攻入校內，秋瑾被捕，貴福和山阴县令李宗嶽連夜审訊，但无法得到秋瑾的半字口供，仅写了“秋雨秋風愁煞人”七个字，于6月6日（阴历七月十五日）黎明，在紹兴市中心的古軒亭口从容就义，死年仅三十一岁。

秋瑾、徐錫麟以及同盟会和光复会領导下的許多次起义虽然都失败了，然而它們对革命的影响是深刻而巨大的，它不但使清朝統治者的殘酷反动的本质暴露无遺，更重要的是大大地振奋了人民反清革命的情緒。

在秋瑾、徐錫麟牺牲后的第四年——1911年的10月10日，終于爆发了震撼世界的武昌起义，最后冲毁了清朝政府的反动統治，取得了辛亥革命的胜利。

光复后的十九年（1930年）紹兴人民为了追思秋瑾烈士的革命功績，在烈士就义处——軒亭口，建立了紀念碑，并在市区的卧龙山上筑了一座以烈士的絕命詞为命名的“風雨亭”。現在“秋瑾烈士紀念碑”仍巍然地矗立在軒亭口，風雨亭已作了几次修葺，多少人来这里凭吊瞻仰。

陈列室的第二部分陈列着烈士的珍貴遺物，一块黑色毛絨方圍巾，玳瑁鐲等都是秋瑾生前用过的；一冊《又补斋图》是秋瑾嫂嫂在典尽首飾之后，把这冊家藏的图画也交給了秋瑾去典押过的；还有半盒腊紙，是秋瑾在日本参加同盟会时，刻写过革命文件用剩的。

这里还有秋瑾給他哥哥秋莱子信件的縮影（原稿現藏浙江省文物管理委員会），和一頁秋瑾亲笔詩稿，是秋瑾在就义前数日写給她的学生徐小淑的，这件詩稿是由徐小淑先生于1956年捐献給紀念館的，弥足珍貴。詩写着：

“河山触目尽生哀，太息神州几霸才！
牧馬久惊侵禹域，蟄龙无术起風雷。
头顱肯使閑中老？祖国宁甘劫后灰？
何限伤心荆棘恨，长歌光复莫徘徊。

詩旁附語：“痛同胞之醉梦犹昏，悲祖国之陆沉誰挽，日暮穷途，徒下新亭之泪。殘山剩水，誰招志士之魂？不須三尺孤坟，中国已无干凈土。好持一杯魯酒，他年共唱擺侖歌。虽死犹生，牺牲尽我責任，即此永别，風潮取彼头顱。”

另一行又写着这样的断句

“壮志犹虛，雄心未滿，中原回首腸堪断。”詩稿一端有徐小淑先生的跋語：“此先师于殉国前五日自会稽（即紹兴）所寄者也，緘中并无別簡，当时深滋疑訝！不意未及两日而恶耗至矣，悲夫！民国十六年夏历六月六日，弟子徐小淑謹志。”

烈士起居室是一間丈方的小室，是秋瑾与光复会同志經常集会的場所。室有小閣，是当时暗藏枪支和秘密文件的地方。現在室內的布置是按照原来的样子陈列的。临窗一張书桌上放着笔硯、花瓶和一枚秋瑾的图章。左壁墙上挂着她祖父露軒公写的一副小对联和一張小条幅，上首板壁上挂着一堂朝鮮爱国志士金仕龙写贈秋瑾父亲的行书屏，笔力遒劲。室的右角有一張旧式眠床，酱色的夏布帳子、藍印花布的被褥，非常朴素。总之室內每一件东西，都給参观者以亲切之感。当人們徘徊在这間小室里，緬怀先烈，犹置身在无限广闊的天地里。虽然，秋瑾已牺牲了五十多个年头了，但在人們的心里觉得秋瑾并沒有死，她还活在我們的心里。

鲁迅很重視文学艺术的特征，以及把文艺作为手段为政治服务的特性，并严格地把文艺和其他的革命宣傳工具区別开来。在《文艺与革命》（一九二八年）中，他写道：

"我以为一切文艺固是宣傳，而一切宣傳却并非全是文艺，这正如一切花皆有色（我将白也算作色），而凡颜色未必都是花一样。革命之所以于口号，标語，布告，电报，教科书……之外，要用文艺者，就因为它是文艺。"

鲁迅这些对于文艺和政治的关系、文艺如何服务于政治的見解，在今天，对于我們也还有深刻的启发作用，而他的作品，則提供了文艺如何服务于革命的政治的典范。他的題材范圍非常广闊，他的表現方式是多种多样的。他的小說数量不多，然而展示了当时社会各阶級各阶层形形色色的人物，刻划了这些人物的精神面貌，他的深刻的思想是和他所塑造的生动的形象密切結合的。他的杂文的天地則更为广闊，古今中外，宇宙之博大，蝇蚋之微小，兼包并蓄，然而或直接或間接，都为革命服务，都为文化革命之扩大与深入累积了資源，都給年青的革命的一代提供了丰富的营养。

鲁迅在談到他自己的創作时，曾經說到某些外国古典作家对于他的影响；这种影响在他早期的短篇小說里，依稀可見。但《狂人日記》不但寄托更为深远，而風度、气派，依然源出本土，非同移植。他說自己开始創作之际，"所仰仗的全在先前看过的百来篇外国作品"。此則不但是自謙之辞，同时也是坦白地告訴我們：取人之长，以丰富自己的血肉，不但可能，而且是必要的。至于继承和发展本国的优秀傳統，鲁迅曾屡次强調，而他的作品便是他身体力行的证据。鲁迅在继承和发展旧傳統方面，目光四射，取精用宏，不限于我国古典文学，亦且旁涉其他姊妹艺术，例如在《我怎么做起小說来》（一九三三年）中，他說过这样的話：

"中国旧戏上，沒有背景，新年卖給孩子看的花紙上，只有主要的几个人（但現在的花紙却多有背景了），我深信对于我的目的，这方法是适宜的"。

他的著名的《拿来主义》形象地說明了他对于古今中外文学艺术优秀遺产所抱的态度。他說：

"我們要运用脑髓，放出眼光，自己来拿！

……

沒有拿来的，人不能自成为新人，沒有拿来的，文艺不能自成为新文艺。"（《拿来主义》）

他反对保守，反对故步自封。他提倡有分析有批判地創造性地继承古今中外一切文学艺术的优秀傳統，其目的则是为了推陈出新。他說：

"这些采取，并非断片的古董的杂陈，必須溶化于新作品中，那是不必贅說的事，恰如吃用牛羊，棄去蹄毛，留其精粹，以滋养及发达新的生体，决不因此就会'类乎'牛羊的。"（《論'旧形式的采用'》）

正因为他重視"拿来主义"，他把大半精力付給了翻譯和介紹外国的进步文学艺术。而且，在国民党反动統治的白色恐怖之下，翻譯和傳播革命文艺理論和苏联的社会主义现实主义文学的工作，有它极其巨大的政治意义。他曾把这种工作比喻为希腊神話中的普罗美修士从天上窃火給人間，是"偷运軍火給起义的奴隶"。整理我国古代文化遺产的工作，也几乎和他的創作活动相始終。今年即将开始出版的《鲁迅輯录古籍丛編》三大卷，便是其中的一部分。（他所搜集的古代艺术遺产，如石刻画像等，今后也将系統地进行整理和出版。）

"拿来主义"对于鲁迅作品的独特風格的形成，无疑地是起了重要作用的。即以驅使笔墨的技法而言，鲁迅的文学語言同我国古典文学（文言的和白話的）作品有其一脉相通之处，然而又是完全新的文学語言。在这些新的因素中（例如句法和章法），依稀可見外来的影响，然而又确是中国气派，确是民族形式——当然，这在我国民族形式的历史上展开了新的一頁。无論是他的小說、杂文、題詞、乃至书信，一眼看去，便有他的个人風格迎面扑来。这种風格，可以意会，难以言傳，如果要勉强作概括的說明，我打算用这样一句話：洗炼，峭拔而又幽默。

但是，統一的独特的風格只是鲁迅作品的一面。在另一方面，鲁迅作品的艺术意境却又是多种多样的。举例而言：金剛怒目的《狂人日記》不同于談言微中的《端午节》，含泪微笑的《在酒楼上》亦有别于沉痛控訴的《祝福》。《風波》借大时代中农村日常生活的片段，指出了教育农民問題之极端重要，在幽默的笔墨后面跳跃着作者的深思忧虑和热烈期待。《消生的手記》則如万丈深淵，表面澄靜、寂寞，百无聊賴，但透过此表面，則龙蛇变幻，跃然可見；这是通过一对青年男女概括了当时的不滿于現状、正待洒开大步、別寻出路，而又思想上矛盾重重的广大知識青年的精神状态的。

《故事新編》为运用历史故事和古代傳說（这本是我国文学的老傳統），开辟新的天地，創造新的表現方法。这八篇小說各有其运用史实，借古諷今的特点，但仍有共同之处，即：取舍史实，服从于主題，而新添枝叶，絕非无的放矢。《奔月》一篇，平空添了烏鸦，固有所諷；《采薇》却巧妙地化陈腐为神奇（鹿授乳、叔齐有杀鹿之心、妇人譏夷齐，

均見《列士傳》，《古史考》，《金楼子》等书，阿金姐这名字是魯迅給取的)，旧說已足运用，故毋須再騁幻想。至于艺术境界，八篇亦各不同，例如《补天》詭奇，《奔月》雄渾，《鑄劍》悲壮，而《采薇》詼諧。

大致說来，魯迅在他的杂文中，运用了另一种艺术表現方法。这种表現方法，服从于杂文的政治任务，达到了內容与形式的統一。魯迅称杂文为“匕首”或“投枪”，脫手一扔，能致敌人于死命。他卓越地完成了自己所規定的任务！然而“匕首”或“投枪”，倘就其作用而言，固然可以概括魯迅的絕大部分的杂文；但魯迅杂文的艺术手法，仍然是迴黄轉綠，掩映多姿。他的六百余篇、一百万字的杂文，包罗万有，除了匕首、投枪，也还有发聾振聵的木鐸。有悠然发人深思的靜夜钟声，也有繁弦急管的纵情欢唱。我們說魯迅的杂文是迅速反映現实的战斗性极强的一种文艺形式，此所謂战斗性，固然指对敌人的斗爭，同时也指对自己陣营內的錯誤傾向的斗爭，对迷路的朋友們的不妥协的坚持原則性的忠告，以及对中間分子的搖摆不定的針砭。在对敌斗爭时，魯迅用的是匕首和投枪，但在对內、对友、对中間分子时，魯迅有时用醒木，有时也用戒尺，有时則敲起警钟；故就魯迅的杂文而言，片面性和簡单化的說法是不符合于实际的。

魯迅的生活經驗是极其广泛而丰富的，这在他的作品（包括杂文）中可以看到。自然，由于客观条件的限制，他不可能像我們今天那样接近工人群众，和工人生活在一起，可是，这并不意味着，他不了解工人阶級，并不意味着，他的思想感情和工人阶級沒有共同之处；不，事实不是如此。所以然之故，在于魯迅对当时中国广大的劳动人民(农民、手工业工人等等）的生活、思想、情感是十分熟悉的，而尤其重要的一点是魯迅在他的思想发展的过程、从战斗的經驗中，认識了人类（包括中国人民）的前途依靠着工人阶級及其先鋒队——共产党，而且正像他在一九〇一年《自題小像》說的“我以我血荐軒轅”，他在一九二七年以后直至呼吸停止的一瞬前，他坚决不移地认清了为共产主义而斗爭也就是为祖国的解放而斗爭，他无时无地不为中国工人阶級事业的胜利而奋斗，在三十年代，魯迅所走的道路，不仅在半殖民地的中国具有典型的意义，对其它殖民地、半殖民地的知識分子說来，也具有典型的意义；而且在六十年代，这也依然具有典型的意义：眞正地謀求祖国人民获得眞正解放的殖民地半殖民地的知識分子必将走着像魯迅那样走过的道路。

除了广泛的生活經驗，魯迅的学問也是极其淵博的，这表現在他的学术性著作中，也表現在他的杂文中。我在前面提到过，《故事新編》中的《采薇》无一事无出处；从这样一篇小說就可以窺見魯迅的博覽。而他的全部杂文，則展示了他对于历史（中国和外国的）、科学（特别是生物学）、古今中外的文学艺术的广博的知識和深刻的理解。正因为具有这样广博深厚的基础，所以魯迅的杂文在思想性和艺术性的高度上可以說是前无古人的。“博”与“专”，在魯迅作品中的辯证的統一，对于我們也是学习的典范。

同志們，朋友們！魯迅誕生已有八十周年了，他离开我們也快到二十五周年了。在紀念他的八十誕辰的时候，我們的文学艺术工作在中国共产党和毛主席的亲切关怀和英明領导之下，已經获得了巨大的成果。

我們已經基本上肃清了为帝国主义、封建主义和官僚資本主义服务的反人民反革命的文艺。这一切反动的文艺，是魯迅所痛恨并終生与之搏斗的！

我們已經在全国范圍內发展了为工农兵服务、为社会主义服务的人民的革命的新文艺。在党的阳光照耀之下，在群众的土壤之中，新的作家和新的作品像雨后春笋一样，不断地涌現出来，形成了万紫千紅、百花爭艳的局面，而不是魯迅当年曾經慨叹过的“寂寞新文苑”了。这一切，也正是魯迅所梦寐以求并終生为之奋斗的！

在党中央和毛主席的英明領导之下，十二年来，我們已經遵循着发展社会主义文学艺术的正确道路积累了丰富的經驗，去年第三次全国文学艺术工作者代表大会上，已經作出了科学的概括和总結。

然而我們决不应滿足于已經取得的成就。我們的文学艺术工作还赶不上我国社会主义革命和社会主义建設的飞跃发展的形势。我們积累了丰富的經驗，同时也还存在着不少問題；上面提到的貫串在魯迅的全部文学活动中的三个方面，也正是我們今天的文学艺术工作者亟待解决的三个問題。让我們以更认眞地更深入地学习魯迅，来紀念魯迅；让我們进一步貫彻党的百花齐放、百家爭鳴的方針，以促进社会主义文学艺术事业更快的发展和更大的繁荣。在共产党和毛主席的英明正确領导之下，在全国人民的期待鼓励之下，我們有信心在思想性和艺术性方面提高我們作品的质量，完成党和人民付托給我們的任务。

联系實際 學習鲁迅

——在鲁迅先生誕生八十周年紀念大会上的报告

茅盾

今天，我們隆重紀念鲁迅誕生八十周年。八十年，在人类历史上，不过是短暫的一瞬；但是，在中国，却发生了一个翻天复地的大变化。

帝国主义、封建主义、官僚资本主义——中国人民的三大敌人，曾經像三座大山一样，沉重地压在半封建半殖民地旧中国的人民的头上，现在，这三座大山已經在中国共产党領导之下，被中国人民胜利地推倒了！鲁迅，中国人民的偉大战士和偉大作家，唤醒中国人民反抗、推倒这三座大山的先驅者之一，他的毕生精力都是貢献給这个偉大而崇高的事业的。在他的八十誕辰的时候，我們能够在永远扫除了帝国主义、封建主义、官僚资本主义的自由、民主的祖国，在全国人民意气風发，干勁冲天，建設着社会主义的时期，来举行紀念，是应該引以为自豪的，而且，也可告慰鲁迅于地下。

一八八一年上距鴉片战争四十年，上距太平天国的失败仅十五年。这时期，由于鎭压太平天国的軍事胜利，对外屈伏而对內凶横的清皇朝的政权，获得暫时的稳定，自詡为"中兴"。这以后的十年間，一度为西方帝国主义国家的船坚炮利所震慑的清朝統治集团把"兴办洋务"视为自己的續命湯，陆續举办了一些兵工厂、水师学堂，派遣留学生学习海軍和航海，开办一些电报局，筑了几条短程铁路，也开办了若干民用厂矿。这样就展开了中国历史上官僚資本主义的第一頁。这十年間，帝国主义对中国的經济侵略和文化侵略也陆續在加紧和扩大。尤其是帝国主义的文化侵略，以教会为据点，以傳教士为先遣队，从沿江沿海地区深入到內地，办报，办学校，办出版社，对广大中国人民进行奴化教育。对于帝国主义的日益加紧的經济侵略和文化侵略，清朝統治集团不但未加抵抗，反而开門揖盜，助紂为虐。

然而，"兴办洋务"既不能增加清皇朝对外抵抗的力量，也不能改进中国人民的穷困落后状态；以官僚集团为主体所兴办的"洋务"反而便利了帝国主义的資本輸出，增加了人民的負担。帝国主义的加紧和扩大的經济侵略和文化侵略当然也进一步激起了中国广大人民的反帝斗爭。太平天国失败以后，捻軍以及西北、西南地区少数民族的武装起义，都給予清皇朝以沉重的打击，而反帝国主义、反清、反封建的人民运动——教案、农民起义，也此落彼起，連年不断，遍及全国各省。就这样，清朝統治集团所自吹自擂的"中兴大业"，轉眼間已成一場春梦。

这些历史背景，对于童年时代的鲁迅，不能不給予深远的影响。

此后，正当鲁迅的少年、青年时期，历史大事件接連而来：一八九四年中日战争，一八九八年戊戌政变，一九〇〇年义和团的反帝武装斗爭。这几桩历史大事件都促使更多的爱国志士投身于民族、民主革命的运动，青年的鲁迅也参加了这个偉大的救中国的事业。但是，那时候的鲁迅，已經看到文化革命、思想教育的极大重要性，因而他那时候的活动主要在于开展一个新的文化、文艺的运动；他在《摩罗詩力說》中介紹并鼓吹了爱国的反封建的浪漫主义的欧洲大詩人和他們的思想，在《域外小說集》中又介紹了十九世紀欧洲的批判現实主义文学。无容諱言，鲁迅在当时也像同时代的許多民族、民主革命运动的先驅者一样，把救中国的希望寄托于欧洲式的资产階級的所謂民主主义的政治制度。然而，辛亥革命以后中国政治的演变，换言之，辛亥革命的未能完成反帝、反封建的历史任务，使鲁迅认識到"此路"不通，因而他曾經十分苦悶。

偉大的十月革命的炮声給中国带来了馬克思列

宁主义，我們的不少的民族、民主主义革命的先驅者从此看到了救中国的康庄大道，鲁迅是其中的一人。然而，从革命民主主义走向馬克思主义的道路并不是一夜之間可以完成的，而且也必須經过艰辛的战斗的考驗。一九一九年以后十年間鲁迅的革命活动和文学活动即是明显的证明。研究这一时期的鲁迅思想发展的过程，对于我們会有深刻的思想教育作用。但是，由于时間的限制，这个报告不可能談到鲁迅的从革命民主主义走向馬克思主义，从进化論走向阶級論的思想发展过程（附带說一說，今年十月恰又逢到鲁迅逝世二十五周年，五年前，在紀念鲁迅逝世二十周年的大会上，我曾經作了题为《鲁迅——从革命民主主义到共产主义》的报告，今天我对于鲁迅思想发展的見解还跟那时一样，因而也觉得沒有再炒冷飯之必要。）在这里，我只打算談一談对于我們当前的文学、艺术工作者的創作活动和提高修养具有实际意义的三个問題。这就是：一、鲁迅作品如何服务于整个革命事业！二、鲁迅作品的民族形式与个人風格。三、鲁迅的"博"与"专"。

鲁迅的文学活动开始于本世紀初期（約在一九〇三年前后），而他的革命爱国主义思想的形成却要更早一些；他的《自题小像》詩（作于一九〇一年）就表示了把生命献給祖国的决心。但是，作为文学家、思想家和革命家的鲁迅，他的革命活动和文学活动，却是从一九一九年"五四"新文化运动时期正式开始的。在"五四"前夕，他写了有名的短篇小說《狂人日記》（一九一八年），这是中国革命文学的第一燕，也是鲁迅的革命文学的第一朵花。后来他在《吶喊》自序（一九二二年）中說："从此以后，便一发而不可收。"这当然不是偶然的事情。鲁迅在《自选集》自序（一九三二年）中，曾經这样写道：

"我做小說，是开手于一九一八年，《新青年》上提倡'文学革命'的时候的。这一种运动，現在固然已經成为文学史上的陈迹了，但在那时，却无疑地是一个革命的运动。"

鲁迅毫不隐蔽他的作品的政治倾向性，和为当时的政治服务的目的性，在这篇《自序》中，他又写道：

"我的作品在《新青年》上，步調是和大家大概一致的，所以我想，这些确可以算作那时的'革命文学'。

……………………

这些也可以說，是'遵命文学'。不过我所遵奉的，是那时革命的前驅者的命令，也是我自己所願意遵奉的命令，决不是皇上的圣旨，也不是金元和眞的指揮刀。"

鲁迅在这里所說的"遵命文学"，就是遵革命之命的文学，也就是反映了人民斗爭和时代精神的文学。文学是革命斗爭的武器之一，鲁迅最善于灵活地运用这个武器从多方面来为革命的政治服务。和《狂人日記》同时，鲁迅开始了杂文的写作。他創造性地发展了这个文艺武器。从当时发表在《新青年》的随感录，直到他停止呼吸的前夕，他从各个角度，运用各种题材，或冷潮热罵，或大声疾呼，或巧妙比喻，深刻地揭露了那时候的以各式各样嘴臉出現的封建妖孽和洋場恶少（买办意識）。这些杂文，以生动的极富于形象性的笔墨，表达了鞭辟入里而又耐人咀嚼的思想內容，給当时的反动思想以致命的打击，給当时的追求眞理的广大青年以莫大的鼓舞和启发。

在一九二五年，鲁迅曾經庄严地热情地宣布：

"我們目下的当务之急，是：一要生存，二要溫飽，三要发展。苟有阻碍这样前途者，无論是古是今，是人是鬼，是'三坟''五典'，百宋千元，天球河图，金人玉佛，祖傳丸散，秘制膏丹，全部踏倒他。"（《忽然想到》）

坚决反对任何阻碍我們进步和发展的事物，就是鲁迅的革命精神的中心一环，而也是貫串在鲁迅的文学活动的一根紅綫。

鲁迅的一生和他的文学活动，都跟当时的民族、民主革命运动，当时的阶級斗爭，紧密地联系着；他的全部作品反映了一九一九——一九三六中国革命运动的壮闊波瀾，然而，同时也反映了作为当时革命运动重要一翼的文化、思想战綫上的时而正面交鋒时而迂迴突襲的长期而艰巨曲折的斗爭。斗爭的鋒芒所指，常因时因地而不同。鲁迅是最善于辯证地看問題的。他曾經尖銳地指出：

"革命文学者若不想以他的文学，助革命更加深化，展开，却借革命来推銷他自己的'文学'，则革命高揚的时候，他正是獅子身中的害虫，……"（《伪自由书》后記）

他反对"为艺术而艺术"，指出这不过是地主資产阶級的"消閑"文学的别号；但他也反对不讲求技巧的"标語口号式"的作品。"标語口号式"的"革命文学"是缺乏感染力的，是对于文艺为政治服务的簡单化、庸俗化的理解和作法，实际上达不到文艺为政治服务的目的。他曾經强調指出：

"我以为根本問題是在作者可是一个'革命人'，倘是的，则无論写的是什么事件，用的是什么材料，即都是'革命文学'。从噴泉里出来的都是水，从血管里出来的都是血。'賦得革命，五言八韵'，是只能騙騙盲試官的。"（《革命文学》）

鲁迅很重視文学艺术的特征，以及把文艺作为手段为政治服务的特性，并严格地把文艺和其他的革命宣傳工具区别开来。在《文艺与革命》（一九二八年）中，他写道：

"我以为一切文艺固是宣傳，而一切宣傳却并非全是文艺，这正如一切花皆有色（我将白也算作色），而凡颜色未必都是花一样。革命之所以于口号，标語，布告，电报，教科书……之外，要用文艺者，就因为它是文艺。"

鲁迅这些对于文艺和政治的关系、文艺如何服务于政治的見解，在今天，对于我們也还有深刻的启发作用，而他的作品，則提供了文艺如何服务于革命的政治的典范。他的题材范圍非常广闊，他的表現方式是多种多样的。他的小說数量不多，然而展示了当时社会各阶級各阶层形形色色的人物，刻划了这些人物的精神面貌，他的深刻的思想是和他所塑造的生动的形象密切結合的。他的杂文的天地則更为广闊，古今中外，宇宙之博大，蝇蚋之微小，兼包并蓄，然而或直接或間接，都为革命服务，都为文化革命之扩大与深入累积了資源，都給年青的革命的一代提供了丰富的营养。

鲁迅在談到他自己的創作时，曾經說到某些外国古典作家对于他的影响；这种影响在他早期的短篇小說里，依稀可見。但《狂人日記》不但寄托更为深远，而風度、气派，依然源出本土，非同移植。他說自己开始創作之际，"所仰仗的全在先前看过的百来篇外国作品"。此則不但是自謙之辞，同时也是坦白地告訴我們：取人之长，以丰富自己的血肉，不但可能，而且是必要的。至于继承和发展本国的优秀傳統，鲁迅曾屡次强調，而他的作品便是他身体力行的证据。鲁迅在继承和发展旧傳統方面，目光四射，取精用宏，不限于我国古典文学，亦且旁涉其他姊妹艺术，例如在《我怎么做起小說来》（一九三三年）中，他說过这样的話：

"中国旧戏上，沒有背景，新年卖給孩子看的花紙上，只有主要的几个人（但現在的花紙却多有背景了），我深信对于我的目的，这方法是适宜的"。

他的著名的《拿来主义》形象地說明了他对于古今中外文学艺术优秀遺产所抱的态度。他說：

"我們要运用脑髓，放出眼光，自己来拿！

……

沒有拿来的，人不能自成为新人，沒有拿来的，文艺不能自成为新文艺。"（《拿来主义》）

他反对保守，反对故步自封。他提倡有分析有批判地創造性地继承古今中外一切文学艺术的优秀傳統，其目的則是为了推陈出新。他說：

"这些采取，并非断片的古董的杂陈，必須溶化于新作品中，那是不必贅說的事，恰如吃用牛羊，棄去蹄毛，留其精粹，以滋养及发达新的生体，决不因此就会'类乎'牛羊的。"（《論'旧形式的采用'》）

正因为他重視"拿来主义"，他把大半精力付給了翻譯和介紹外国的进步文学艺术。而且，在国民党反动統治的白色恐怖之下，翻譯和傳播革命文艺理論和苏联的社会主义現实主义文学的工作，有它极其巨大的政治意义。他曾把这种工作比喻为希腊神話中的普罗美修士从天上窃火給人間，是"偷运軍火給起义的奴隶"。整理我国古代文化遺产的工作，也几乎和他的創作活动相始終。今年即将开始出版的《鲁迅輯录古籍丛編》三大卷，便是其中的一部分。（他所搜集的古代艺术遺产，如石刻画像等，今后也将系統地进行整理和出版。）

"拿来主义"对于鲁迅作品的独特風格的形成，无疑地是起了重要作用的。即以驅使笔墨的技法而言，鲁迅的文学語言同我国古典文学（文言的和白話的）作品有其一脉相通之处，然而又是完全新的文学語言。在这些新的因素中（例如句法和章法），依稀可見外来的影响，然而又确是中国气派，确是民族形式——当然，这在我国民族形式的历史上展开了新的一頁。无論是他的小說、杂文、题詞、乃至书信，一眼看去，便有他的个人風格迎面扑来。这种風格，可以意会，难以言傳，如果要勉强作概括的說明，我打算用这样一句話：洗炼，峭拔而又幽默。

但是，統一的独特的風格只是鲁迅作品的一面。在另一方面，鲁迅作品的艺术意境却又是多种多样的。举例而言，金剛怒目的《狂人日記》不同于談言微中的《端午节》，含泪微笑的《在酒楼上》亦有别于沉痛控訴的《祝福》。《風波》借大时代中农村日常生活的片段，指出了教育农民問題之极端重要，在幽默的笔墨后面跳跃着作者的深思忧虑和热烈期待。《涓生的手記》則如万丈深淵，表面澄靜、寂寞，百无聊賴，但透过此表面，則龙蛇变幻，跃然可見，这是通过一对青年男女概括了当时的不滿于現状、正待洒开大步、别寻出路，而又思想上矛盾重重的广大知識青年的精神状态的。

《故事新編》为运用历史故事和古代傳說（这本是我国文学的老傳統），开辟新的天地，創造新的表现方法。这八篇小說各有其运用史实，借古諷今的特点，但仍有共同之处，即：取舍史实，服从于主題，而新添枝叶，絕非无的放矢。《奔月》一篇，平空添了烏鴉，固有所諷，《采薇》却巧妙地化陈腐为神奇（鹿授乳、叔齐有杀鹿之心、妇人譏夷齐，

均見《列士傳》，《古史考》，《金楼子》等书，阿金姐这名字是魯迅給取的)，旧説已足运用，故毋須再騁幻想。至于艺术境界，八篇亦各不同，例如《补天》詭奇，《奔月》雄渾，《鑄劍》悲壮，而《采薇》詼諧。

大致說来，魯迅在他的杂文中，运用了另一种艺术表現方法。这种表現方法，服从于杂文的政治任务，达到了內容与形式的統一。魯迅称杂文为“匕首”或“投枪”，脱手一扔，能致敌人于死命。他卓越地完成了自己所規定的任务！然而“匕首”或“投枪”，倘就其作用而言，固然可以概括魯迅的絕大部分的杂文，但魯迅杂文的艺术手法，仍然是迴黃轉綠，掩映多姿。他的六百余篇、一百万字的杂文，包罗万有，除了匕首、投枪，也还有发聾振聵的木鐸。有悠然发人深思的靜夜钟声，也有繁弦急管的纵情欢唱。我們說魯迅的杂文是迅速反映現实的战斗性极强的一种文艺形式，此所謂战斗性，固然指对敌人的斗爭，同时也指对自己陣营內的錯誤傾向的斗爭，对迷路的朋友們的不妥协的堅持原則性的忠告，以及对中間分子的搖摆不定的針砭。在对敌斗爭时，魯迅用的是匕首和投枪，但在对內、对友、对中間分子时，魯迅有时用醒木，有时也用戒尺，有时則敲起警钟；故就魯迅的杂文而言，片面性和簡单化的說法是不符合于实际的。

魯迅的生活經驗是极其广泛而丰富的，这在他的作品（包括杂文）中可以看到。自然，由于客观条件的限制，他不可能像我們今天那样接近工人群众，和工人生活在一起，可是，这并不意味着，他不了解工人阶級，并不意味着，他的思想感情和工人阶級沒有共同之处；不，事实不是如此。所以然之故，在于魯迅对当时中国广大的劳动人民（农民、手工业工人等等）的生活、思想、情感是十分熟悉的，而尤其重要的一点是魯迅在他的思想发展的过程、从战斗的經驗中，认識了人类（包括中国人民）的前途依靠着工人阶級及其先鋒队——共产党，而且正像他在一九〇一年《自题小像》說的“我以我血荐軒轅”，他在一九二七年以后直至呼吸停止的一瞬前，他堅决不移地认清了为共产主义而斗爭也就是为祖国的解放而斗爭，他无时无地不为中国工人阶級事业的胜利而奋斗，在三十年代，魯迅所走的道路，不仅在半殖民地的中国具有典型的意义，对其它殖民地、半殖民地的知識分子說来，也具有典型的意义；而且在六十年代，这也依然具有典型的意义，眞正地謀求祖国人民获得眞正解放的殖民地半殖民地的知識分子必将走着像魯迅那样走过的道路。

除了广泛的生活經驗，魯迅的学問也是极其淵博的，这表現在他的学术性著作中，也表現在他的杂文中。我在前面提到过，《故事新編》中的《采薇》无一事无出处；从这样一篇小說就可以窺見魯迅的博覽。而他的全部杂文，則展示了他对于历史（中国和外国的）、科学（特别是生物学）、古今中外的文学艺术的广博的知識和深刻的理解。正因为具有这样广博深厚的基础，所以魯迅的杂文在思想性和艺术性的高度上可以說是前无古人的。“博”与“专”，在魯迅作品中的辯证的統一，对于我們也是学习的典范。

同志們，朋友們！魯迅誕生已有八十周年了，他离开我們也快到二十五周年了。在紀念他的八十誕辰的时候，我們的文学艺术工作在中国共产党和毛主席的亲切关怀和英明領导之下，已經获得了巨大的成果。

我們已經基本上肅清了为帝国主义、封建主义和官僚資本主义服务的反人民反革命的文艺。这一切反动的文艺，是魯迅所痛恨并終生与之搏斗的！

我們已經在全国范圍內发展了为工农兵服务、为社会主义服务的人民的革命的新文艺。在党的阳光照耀之下，在群众的土壤之中，新的作家和新的作品像雨后春笋一样，不断地涌現出来，形成了万紫千紅、百花爭艳的局面，而不是魯迅当年曾經慨叹过的“寂寞新文苑”了。这一切，也正是魯迅所梦寐以求并終生为之奋斗的！

在党中央和毛主席的英明領导之下，十二年来，我們已經遵循着发展社会主义文学艺术的正确道路积累了丰富的經驗，去年第三次全国文学艺术工作者代表大会上，已經作出了科学的概括和总結。

然而我們决不应滿足于已經取得的成就。我們的文学艺术工作还赶不上我国社会主义革命和社会主义建設的飞跃发展的形势。我們积累了丰富的經驗，同时也还存在着不少問題，上面提到的貫串在魯迅的全部文学活动中的三个方面，也正是我們今天的文学艺术工作者亟待解决的三个問題。让我們以更认眞地更深入地学习魯迅，来紀念魯迅；让我們进一步貫彻党的百花齐放、百家爭鳴的方針，以促进社会主义文学艺术事业更快的发展和更大的繁荣。在共产党和毛主席的英明正确領导之下，在全国人民的期待鼓励之下，我們有信心在思想性和艺术性方面提高我們作品的质量，完成党和人民付托給我們的任务。

記魯迅先生手繪的两幅土偶图

冯 宝 琳

当我們閱讀魯迅日記时，在1913年2月2日看到有如是的紀載："午后許季上来，同往留黎厂閱书，购尔雅翼一部六册一元。又购北邙所出明器五具銀六元，凡人一豕一羊一鶩一又独角人面兽身物一，有翼不知何名。"2月3日又記有："……下午同季市、季上往留黎厂，又购明器二事，女子立象一碓一，共一元半"。在北京魯迅故居里，我們曾經看到这一独角人面兽身物陈列在北房案头，傲然蹲坐，颇为威風，极类似古人用以鎮墓的"辟邪"。

在魯迅先生遺留的手稿墨迹中，还有几幅亲笔的繪画，虽然为数不多但已是弥足珍貴的了。繪画中有那著名的"无常"画像，有二十四孝图中的"老萊娛亲"和"曹娥寻父"等图，有不少的汉画象石闕图，有各种鏃矢图，其中的两幅土偶图，正是魯迅日記所載的七件明器的写生画。在一幅图的上端题着："二月二日所得北邙土偶略图"的字样。在图的右边，魯迅先生勾画了一只鴨子的輪廓，旁注"鴨一，黄土制，高一寸"。鴨下是一臥猪，立耳作吼状，下边写有："猪罼一，亦土制，外擦青色，长二寸。叫三声而有威仪，妙极，妙极"。猪下是一臥羊，旁注："羊一，白土制，高二寸"等八字。图的中央，魯迅先生繪画一小人，短衣露胸，戴帽，右手撫腹际，下边的注字是："人一，黄土制，高二寸，其帽之后面为只，不知何等样人"。在图的左边，魯迅先生細致地繪画出一只凶眉嗔目肩上有两小翼的独角人面兽，下面很詳細地写着："莫名其妙物一，亦土制，曾擦过紅色，今已剝落。独角有翼，高約一尺，疑所以辟邪者，如現在之泰山石敢当及瓦将軍也。与此相类者尙甚多，有首如龙者，有羊身一角（无鬚）者，均不知何用"。魯迅先生并极風趣地在下边写着："此鬚翹起，一如洋鬼子亦奇，今已与我对面而坐于卓上矣"。在兽像的左上角，魯迅先生还叮嘱自己写道："此公样子討厌，不必示別人也"。这幅图共画出土偶五件，画的很是生动，猪羊仅仅是勾勒几笔，但已經很是維妙維肖的了；土俑画的方面大耳、神气自如，而独角兽画的更是其势汹汹、凜然可畏。虽然画的人、物不少，但画面布局却显得疏朗有致。图幅不大，长18.3公分，寬19.8公分，呈正方形，淡黄竹紙，墨繪（图1）。

1. 土偶图之一

2. 土偶图之二

另一幅画是一女俑和一陶制米碓（图2）。画的左边是米碓图，魯迅先生以学医时画解剖图的方法画出米碓的俯視和側面图，旁边并注記小字說明使用方法。魯迅先生画的女俑极为秀丽，面部仅寥寥几笔，但眉清目秀，栩栩如生，尤其是美丽的双眸望之溫柔典雅，令人产生美感。长裙上的褶紋是断墨組成，极为飄逸自然。图旁一题記是，"偶人像一，圓領披風而小袖，其裙之襞积系紅色顏料所繪，尙可辨。高約八寸，其眉目經我描而略增美"。的确，这幅女俑图充分的表达了魯迅先生的繪画才能，十分具有予人以美的享受的价值。此图为白色有光紙，长19.2公分，寬16.6公分。

錯金书鳥篆青銅器殘片

錯金书鳥篆青銅器殘片銘文摹本(原大)

記錯金书鳥篆青銅器殘片銘

唐　兰

老友傅君在二十多年前从琉璃厂古董商人手购得錯金字青銅器殘片一块，金色燦烂，作鳥篆，书法秀美。我每一次到他那里，总請他拿出来賞玩一番，并临摹一本。最近他把殘片捐献給国家，我又从文物編者那里看到了照片，因而为之記。

这块殘片一面有銘文五行，連殘字，共四十七字。字多不可識，加以上下殘缺，无从讀通它的字句。从字体看，跟奇觚室吉金文述卷九的鄦原鐘与陆氏钟大都相同（注），尤其是“之”字、“利”字、“古“字、“於”字等最相近，应当屬于春秋中后期。銘文大概是从外到內的，按器形环繞着写，愈近里，行款愈挨緊。銅质发紅色，氧化得很利害，所以只剩这一块殘片了。估計全銘，可能有一二百字。

釋　文

之利□□之奴鳥柰□
估俱盌蓳於如於兴佘
利魔鳥止利玄鏐之□
□蔓邵□成估魔书銌□
哆女长于邵古易女□
□

这个殘片，本来不知道是什么器，从形状看，原来应該是正圓形，略如战国鏡，但不是鏡子。因为做鏡子的青銅需要多加鉛錫，而这个殘片与一般青銅器相同，銅的成份比較多，是无法磨光来照容貌的。如果說是容器的底，它又很薄，而且从外緣来看，确是原器的边。因此，我推想是平盖鼎的盖，它可以是圓形薄片，并且可以在盖的表面有銘文。这种盖，有时中間有一个鈕，有时在近边处还有可以却置的三足，从这殘片来看，应当是只有鈕的一种。

这个殘片，作为工艺美术来說，确是一件珍品。但可惜殘缺太多，字很难識，我在前面写的釋文，也恐怕有很多錯誤，因此不想再作更多的推測，希望有同好的同志，不吝指教。尤其希望能有更多的材料可以互相印证，使这种古文奇字，能逐漸搞清楚。

（注）　这两个钟前者今藏故宮博物院，后者藏上海博物館。一般都称为奇字钟，由于字太难識，到現在还沒有看見过完善的釋文。“古”字刘心源釋做“在”，“之”字釋做“徙”，显然都是錯的。去年陈邦福先生曾函告江苏吳江太浦河横塌发現古塚，塚出古殘钟极精，并蒙以拓本見贈。钟銘仅存一字，作[illegible]，或疑为“雄”字，实际也是“於”字，刘心源对这个字的釋文是不錯的。

（上接 32 頁）

年以前国土很小，北面超不过霍山，南面至于平陆，在此范圍內，虽然絳山、中条山一带自古即蘊藏着丰富的銅矿，但錫矿很少，据“古矿录”記載，稷山和平陆曾有錫矿，从現在的情况看，这两个地方并沒有发現錫矿，况且当时平陆一带还是虞国和虢国下阳地区，沒有入于晋国版图。由此看来，当时晋国大量鑄造青銅器是有它一定困难的。自从晋献公十五年（公元前 662 年）以后，特别是晋文公远略（公元前 632 年）期間，晋国的版图才有了很大的扩張，現在的河南省如淇县等地方始入于晋国。景公迁于新田之后，統一了現在的晋东南地区，該地区的阳城、沁水均有产錫的历史記載，所以推断晋国大量鑄造青銅器正如本文前面所說的，可能是景公迁于新田即公元前 584 年以后的事情，也正是如晋大夫叔向所說“公室滋侈”的时候。到公元前 450 年以后，晋国局势已衰落下去，土地被卿大夫瓜分，最后只剩下“絳”（即新田）和“曲沃”一小块地方。这时晋国公室便沒有力量集中大量的劳动力来鑄造精美的銅器。如果有力量鑄造的話，那可能是当时所謂“六卿”、“三卿”或者屬于战国时韓、赵、魏三家的事情了。

漫談战国青銅器上的画像

马 承 源

大約自春秋后期开始，一度衰落的商周青銅器鑲嵌工艺又恢复了发展。在以前，鑲嵌的青銅器主要是車具、馬飾和武器等物件，至春秋后期，出現了鑲嵌的青銅容器，安徽寿县蔡侯墓就出土过鑲嵌的缶。在战国时代，嵌綠松石和鑲赤色金屬和金銀以至于水晶、玉、石等物质的青銅器特別盛行。当时的鑲嵌图案，除了繁縟富丽的动物变形图案（这些图案有的称之为云紋）和各种走兽、禽鳥图案外，頗可注意的是，同时出現了一种以宴乐、狩猎和战爭为主題的画像。以后又出現了刻紋的画像，如輝县赵固区出土的宴乐射猎图案刻紋鉴，就是其中之一。

这类画像的主題可分两类：一类是描写宴会、狩猎、采桑等"礼"的貴族生活；另一类是描写水陆攻战。也有两类图像集于一器的，不过这是少数。神話傳說只是偶見。全面表現貴族生活的，可以輝县赵固区出土的宴乐射猎图案刻紋鉴为代表（見1956年，中国科学院考古研究所編著：輝县发掘报告，115頁）。整个图像以一座建筑和宴乐盛会为中心，向两側鋪开了人們的各种活动，然后继續伸延的是野外射猎、舟楫等活动。表現战爭景象的，可以山彪鎮出土的水陆攻战紋鉴为代表（見1959年，中国科学院考古研究所編輯，郭宝鈞著：山彪鎮与琉璃閣，山彪鎮第一号墓葬）。这一图像系統地表現了当时陆战的陣势和两軍冲鋒击杀攻坚以及水战等情景，这是战国时代战爭的眞实描繪。

所有这类图像，都有明确的主題，也有为体現主題的各个分段內容。每一部分的图像內容都服从于主題思想而进行布局，并能有机的結合起来，尽管这种結合还不是成熟和完善的，但毕竟是前所未有的。我們如果把它与汉代的画像艺术作一些比較，就可发現战国青銅器上的画像乃是汉画像的眞正的先驅。

战国青銅器上画像的构图風格，有很明显的特色。在那时，智慧的艺师，擅长于处理画面的空間，即使是一小块空間的处理，都是认眞严肃的，其特点是最大限度地利用每一块空間，采用了不同事件的連續展开和多层排列相結合的方法进行构图，物象的排列和配置非常得体，表現的事件很多，場面很有声色，但却不使人感到紊乱。有的器物，因受地位的限制，只采用不同事件的連續展开描写的方法。"宴乐射猎鉴"和"水陆攻战鉴"以及本文在后面将要介紹的一件"燕乐画像椭桮"等的构图都具有此特色。在燕乐椭桮內雕刻着两个以建筑物为中心的燕乐場面，一面以树为界，包括三个內容：即舞乐，其中有鳴钟、击鼓、撫琴及舞蹈；其次为建筑物中的飲燕，以八个人的动作和鼎、罍等飲食器具为一組；再次是射猎，包括人物、鳥兽和丛林。另一个場面包括三个內容：邀会以及建筑物閣外的飲燕活动和射箭游乐。这六組形成了一个整体，布局很复杂，但也很自然，整个的內容是燕乐，以一系列的事件把它联系起来，展开了人物的活动，这是我国早期繪画的优良傳統和特点。从战国青銅器上的画像开始，到汉代的各种画像艺术，以至于敦煌南北朝时代壁画上的一些佛本生及經变等的故事画，如莫高窟第428窟的北魏薩陲那本生故事图及285窟西魏得服林故事图等，都可以看到这一傳統特色的深远影响。

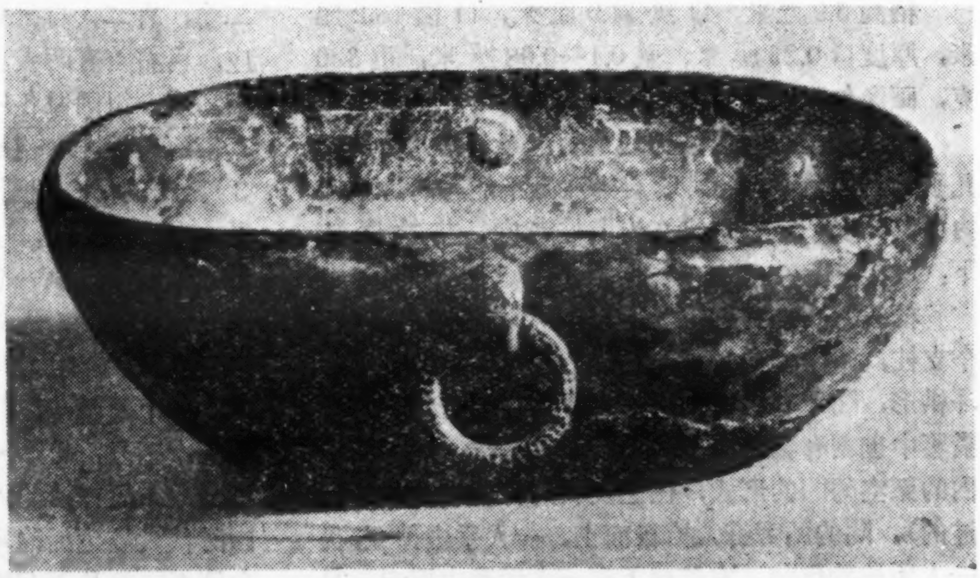
艺师們在雕刻青銅器上的画像时，总是力求做

到显示每个物象的特点，手法較为簡练，稍带一点夸張，例如人物的臂、腿特別注意表現筋肉突出部分，战士則寬腰，优閑的貴族一般具有脩长的身軀，舞蹈者更是細腰長袖。抓住物象的主要特征并加以适当的夸張，这是一切早期繪画的一般特点。另一个値得注意的現象是，所有画像上的人物都不是靜止的，每个人物都表示着一种动作。这与商周时代青銅器紋飾上的人像，都为平面正視的形象截然不同。从比較原始的靜止的表象，进而能够准确地描繪大画面上的人类的活动，并且画像上的每一个个体，在作者意图中都有明确的目的和一定的地位，这在艺术的观察力和表現技能上，是一个飞跃的进步。我們从这些精細的画像上还可以看到艺师們对物体的描写，只选擇了突出的明确的部分，无論人物、鳥兽、屋宇等的形象都很簡洁明朗，整体的结构頗有次序，这都可以看出当时創作者的主观选择的意图。一切建筑物、器具物件及林木的安排，都服从于整个的主題。我們看不到在画像上有多余的、不必要的、不明确的表現。这說明了艺师們在理解画像的主題思想、在画面上处理統一和从屬的关系上，已經具有一定的成就。如燕乐图，常以一个或几个建筑物中的人的活动为中心而漸次展开，而一些圍繞着建筑物的煮烹或搬运食物的人群，则处于从屬部分。在一些画像上，狩猎活动形成另一个次要的中心，作为燕乐的延續。在攻战画像上，作战的不同阶段和不同方式，常常表現得很清楚，既概括而又紧凑，成功地描繪出战爭的气氛。

在当时，繪画艺术只为統治阶級所占有，它起着宣揚統治阶級的思想和生活方式的作用。在战国青銅器上的画像，主要內容是貴族的安逸奢侈的生活，和各国諸侯貴族所发动的攻城掠地的战爭。

宗教世界的画像，在青銅器上并不多見，这大約由于当时对天神地祇的概念，在宗教发展的阶段上还沒有全盘人格化的緣故。在山海經的記載中，这些山川的圣灵，大多数还是兽类的形像，只有一部分才是半人半兽的东西。九歌中的神人形象，也不全是和善可亲的。即使到了东汉，历史故事画也远比宗教画来得多，伏犧、女媧始終是人首蛇身，未能形成生动的繪画內容。只有信阳楚墓中木瑟漆画上挾龙御龙的近似人形的神灵，才是发現的最早的眞正宗教画。在当时，还不能像描繪人的活动那样来描写宗教世界。在青銅器上，只是龙、螭、蛇、凤鳥、怪兽的图案，以及其他春秋战国时代鳥蛇搏斗、怪兽等图案，才是屬于宗教画范疇的。

現在当人們談論到中国最早的繪画艺术时，一般都注重于长沙出土的那幅帛画。固然，那是一幅重要的早期繪画，但是比較全面地能够窺見当时繪画艺术一般征象的，还是应該借助于战国时代青銅器上的鑲嵌和雕刻的图像，这是有关研究战国时代繪画艺术的珍貴財富。漆画是重要的材料，它能显示人們对于色彩綫条的运用，可惜遺存的材料太少。河南信阳楚墓出土髹漆瑟上的漆画，只殘存了一些片段，其构图布局，与青銅器上的画像全然一致。此外，我們就看不到考古发掘的其他材料了。当然，战国青銅器上的画像，还不等于眞正的繪画。但它必須以繪画为底子，然后再进行范鑄、鑲嵌或直接雕刻在銅器上，这是不成問題的。我在中国历史博物館的陈列室中，看到一块陝北出土的东汉画像石，刻法略似武梁祠，上面有明显的繪画痕迹，車輪上繪有車輻，人物的面部衣着是用墨笔鈎出来的，綫条遒劲。一切画像都是在繪画的綫条上雕刻或塑印出来的，因此虽然不是原来的繪画，却是繪画的雕刻化，在相当程度上保留了繪画的本来面貌。青銅器上画像虽然精致細小，但必須看作是



刻紋燕乐画象椭桮

大幅画像具体而微的縮影。

战国时代是我国画像艺术的产生时期，与汉代画像相比較，还不是成熟的。例如画面物象的空間观念的描繪具有局限性，对于物象个体之間的处理，只能向横的方向发展而不能向纵的方向发展，因之立体感不强。例如画四輪車，一般只能表現一个横側面，拉車的馬匹常常以相背的側面平置方式加以描繪，因此，层次感不强。这些画像虽然已經摆脫图案的規律，但是在画組与画組之間的排列有时似采取对称的形式，有时在一組內人物的排列和鳥兽的排列也間有对称的形式，这說明图案的規律对于画象还起着一定的影响，沒有彻底摆脫。这一些是許多文明古国的早期繪画中所具有的相似特点，无論埃及和古希腊都是如此。

战国青銅器的画像，是战国繪画艺术的局部反映。在当时繪画已經盛行了，各国的宫殿、庙堂都有壁画，王逸楚辞章句：“楚有先王之庙及公卿祠堂，图天地、山川、神灵，琦瑋譎詭及古圣賢怪物行事”，其他还有很多文献記載。在此以前，一切的艺术装飾全部采取图案的形式，沒有产生繪画的迹象。有了战国的帛画和青銅器上的画像，这就揭开了我国繪画艺术历史的序幕，从而使繪画艺术逐渐形成为一个独立的艺术門类。

遺留下来的青銅器画像的价值是多方面的，种种的建筑、車辆、船只、貴族的服飾、武士的装束、器具的陈設、燕乐和战爭的形式等等，都是研究当时社会生活和軍事斗爭的重要資料，这方面的問題是需要专門討論的。

最后，为了充实战国青銅器画像已发表的材料，介紹一件上海博物館的藏品“刻紋燕乐画象桮”（图1）提供研究。

桮高5.9厘米，口纵14.9厘米，口横18.2厘米，厚度口0.23厘米、壁0.1—0.08厘米，重320克，画像如附图。

画像用极銳利的鋒刃刻划的，綫条細如毫发，几乎为目力所不及，非全神灌注是不能看清的。桮內图像如以一完整的建筑为上首定向，其次序如下：

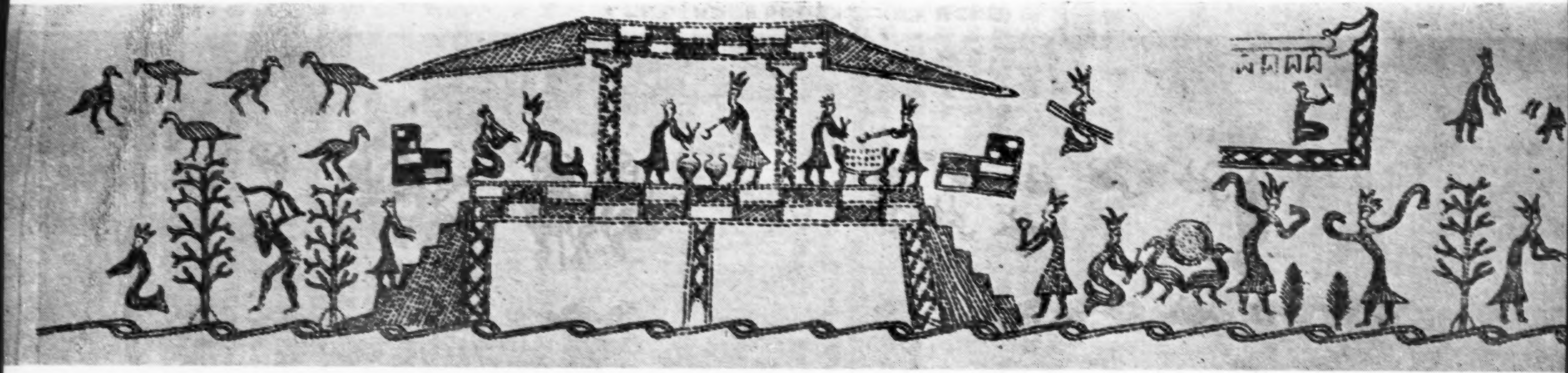
桮的横腹处有建筑一所，架空似閣，閣基有三个支柱，两傍有梯級可上，閣上設两柱，柱上端作斗栱形，閣頂有檐伸出很长（輝县赵固区的燕乐射猎鉴中也刻有建筑形，柱上同样有斗栱，然而此桮內的架空的閣的形式，在已发表的材料中是从未見过的），閣的两旁有人拾級而上，一人手中捧豆，另一人所捧物已殘。右首檐下有一人于鼎中取肉，另一人执豆以受，中室有两人和两罍，一人持勺取酒，一人受酒，左首檐下有两人向踞，一人以手支地，似侍者，一人执觶作飲状。取者和奉者均戴三叉冠，受者均平冠，約略可以看出身份的不同。閣的左旁有一人撫琴，相对的一人已殘。其旁有編钟一列，悬于簴上，飾龙首；形制与信阳楚墓出土的颇有不同，簴的另一端已殘，尙可見钟四枚，有一人踞地鳴钟，与“燕乐射猎鉴”作直立鳴钟有所不同。下面有一人击鼓，鼓座作鳥形。右旁有两人細腰长袖，翩翩起舞。閣的左方有林，林上有鳥，一人作弯弓射鳥姿势，其旁有一人踞地，有銹掩盖看不清动作（頁29图1）。

桮內另一端亦有一架空的閣，頂殘，形式与上述的一致，閣的左边有三人立于鼎旁，一于鼎內取物，一持豆受物，另一人捧豆作登閣状。此三人上面又有三人，二人相对微俯上身，作相揖状，一人为銹所掩盖。閣上自左至右的人物分布与上述者大体相同，只左方二人姿势略有更改。戴三叉冠者双手奉觶于平冠者，平冠者伸一手接受，二人中間置一豆。右方殘缺，只見一人半身。閣下面右方有二人，一人将弓向前作审視状，另一人似在整理弓弦，各有二箭系于腰部。其上有箭靶，有一箭中的，另一箭稍偏。箭靶作长方形，有紋飾。靶左有人，为銹所掩，似乎也作相揖的姿势（頁29图2）。

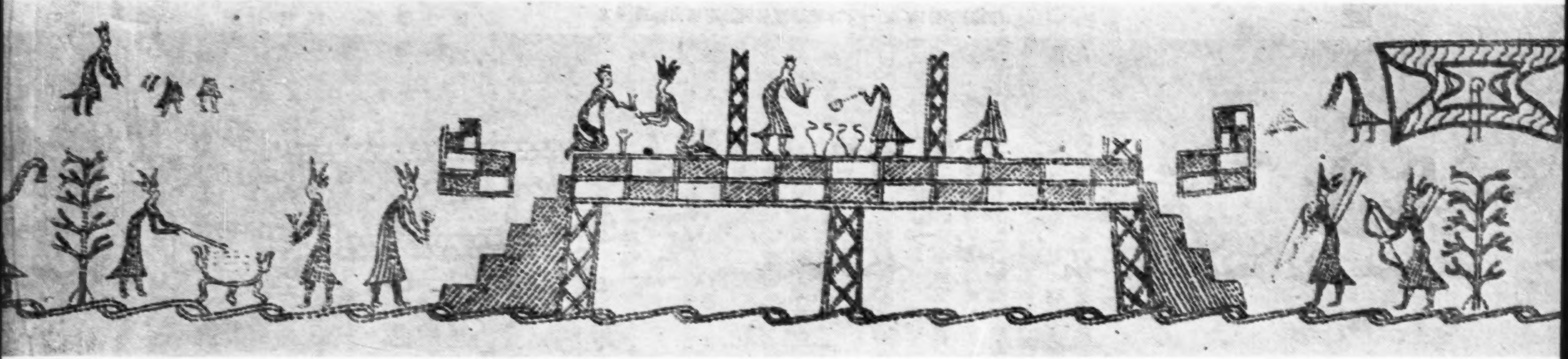
上述二閣旁均置有二L形的东西，約是建筑的附属物。桮內底部刻蟠龙，銹蝕过甚，无法摹繪。

桮的外部也有紋飾一周，一端以一建筑物为中心，也似閣状，有四柱。閣的两旁有栏，上有四人，自右首起，一人持觶，一人持豆，两人踞地相对，是燕会的主人。閣的左旁有一人自鼎中取肉，鼎的左方有一块未看清，推测至少应有二人。其余三人作魚貫的持豆登閣状。閣的右旁設有一案，案上置二罍，有二人自罍中取酒，与閣上近旁一人执觶相应。再右首有四人作談話或相揖状，閣頂并有飞鳥。这一組画像各以一树为界，界外均为鳥兽，有二帶角兽相斗，約是园囿中狩猎的目的物（頁30图3）。桮的另一端刻有四輪車二辆，一殘車，一殘馬，車上立三人，手中各执有物，最前一人为御者，最后一人执一竿，頂端已殘。一車駕二馬，馬側視相背平置，馬身上刻有綫条，示毛片色彩的不同（頁30图4）。

整个画像，計有建筑物三所，車二辆，人四十八，鳥三十三只，兽十四，以及其他各种器物等，有条不紊地布置在桮的內外，构成了一幅有声有色的战国时代貴族生活的写照，无論从艺术和历史資料的角度看，都是极有价值的眞实例証。



1. 刻紋燕乐画象鈚栝內画像摹本之一(原大,綫条較粗)



2. 刻紋燕乐画象鈚栝內画像摹本之二(原大,綫条較粗)

3. 刻紋燕乐画象椭栝外画象摹本之一(原大,綫条較粗)

4. 刻紋燕乐画象椭栝外画象摹本之二(原大,綫条較粗)

侯馬东周遺址鑄銅陶范花紋所見

張　頷

据历史文献記載，东周晋国晚期迁都于“新田”，地处于汾、澮三角地带。1956年文物普查时，在这一带即侯馬西发現了相当于东周时期的晋国城市遺址。近年来在这个遺址的附近通过发掘又发現了数万件鑄造銅器的陶范殘片。从地层、陶片以及陶范所涉及的器形和花紋对照，这些陶范大致屬于春秋中、晚期到战国早、中期。

历次所发現的陶范殘片都是分散在各个灰坑和灰层当中，从迹象上看，大都是使用过的殘件而作为垃圾处理的。近来在60H4T81地点集中地出現了一批陶范，这批陶范是当时人为的有意識地堆积在一起的，一层陶范一层瓦片堆积非常規律。这批陶范所涉及的器形有大、小鼎的盖部、腹部、耳部、足部；各种钟鎛的鼓部、舞部、鉦部；豆的足部，这些范片大部份可以复原。从历次发現的陶范花紋观察，当时晋国这个城市的銅器鑄造作坊所生产出来的銅器除了和当时中原各国的銅器有着共同的作風而外，还具有它独特的風格和傳統。其共同之处首先是钟、鼎、壺、豆各种器形大致相同，再則是花紋方面有饕餮、夔龙凤、云雷、垂叶等紋飾也大致相同。其所以相同，大概是当时各国之間文化交流的关系。晋国自从景公迁于新田之后，在农业、商业、手工业以及文化等各方面都有很大的发展，和其他国家的文化交流也很頻繁，包括銅器交流在內。景公时，公元前581年郑国送晋国以襄公之钟，公元前589年齐国表示要把紀国的甗送給晋国。晋悼公时公元前562年郑国又納晋以钟鎛。晋平公时公元前554年魯国把吳子寿梦鼎送給了晋国。公元前535年晋平公把莒国的方鼎賜給了郑国子产。从过去銅器出土的情况来看，吳王夫差之鉴和齐𡉚鎛都是于清代同治年間分別出土于山西代县和荣河。以上这些材料說明当时晋国和其他各国的銅器在鑄造工艺上都会有相互影响。但晋国的銅器也有它自己的特点，現在发掘的材料很可以說明这个問題。初步观察，侯馬出土陶范的花紋具有以下几个特点：

第一是綯索紋非常盛行，花样很多，盘繞迴旋别有佳致，此类花紋多施于鼎、鉴的腹部及其口沿之下，初步統計約有七、八种。綯索能登大雅之堂而作为彝器紋飾，似可說明当时农业生产发展的情况。詩豳風七月：“嗟我农夫……宵尔索綯”，便表明了綯索和农业的关系。渾源李峪的銅器是赵国的銅器，綯紋也很盛行。赵国是由晋国分裂出去的，所以在文化上和晋国一定有它的承脉关系。侯馬出土陶范的花紋說明了这个問題。除綯索紋外兽带紋亦很盛行。

第二个特点是夔龙凤花紋的盛行，此种花紋多施于大件器物，如钟鎛的鼓部。侯馬出土陶范上所表現的夔龙凤，和其他地区銅器上的夔龙凤花紋是不同的，首先是鱗甲紋的广泛运用，鱗甲重叠，式样很多，有的如蛇身，有的如蛇腹，有的如鲤脊，有的如鯊脊，甚至大鱗中套以小鱗，丰富多彩蠕蠕欲动。鱗甲之紋不仅施于龙凤而且施于虎头和鴨頸。以往在其他銅器上虽也有鱗甲紋的发現，但多系以大片鱗甲布于器物的周身(如伯嬰父𩰫)，沒有和动物联系起来的实感。初步統計，鱗甲紋也有八、九种之多。

和夔龙凤有密切关系的另一种花紋是翎翼紋。这种花紋的运用和安排也很灵活适度，不只夔凤有翼，夔龙之肘亦生羽翼，所以給人有翩翔騰动飞舞生風之感。从有关材料观察，其他銅器上除了像鳥尊、鴞卣一类的銅器上遍体施以翎毛而外，翎翼作为銅器的部份紋飾实为罕見。

和夔龙凤有密切关系的再一种花紋即爪和牙齿。在其他銅器花紋中有时偶見夔龙口中施以冒牙而外，爪部多不露鋒，均系象征性的爪紋，侯馬出土陶范花紋中所表現的夔龙凤都是爪牙毕露，鋒芒突出。

从上述一些花紋特点可以看到当时的匠工在艺术手法上的大胆創造获得了一定的成就，这种新穎的風格突破了殷商和西周以来銅器花紋中呆板严峻

的格局。如夔龙噬鳙，龙的前爪抓着小鳙的身部，口里衔着小鳙的颈部，或双爪抓着双鳙，同时吞食，而小鳙的前爪又抓着夔龙的下颚正在挣扎。在夔龙凤的頸项上还有戴着一道花紋束箍，可能是为了美观而替龙凤装飾的项圈。

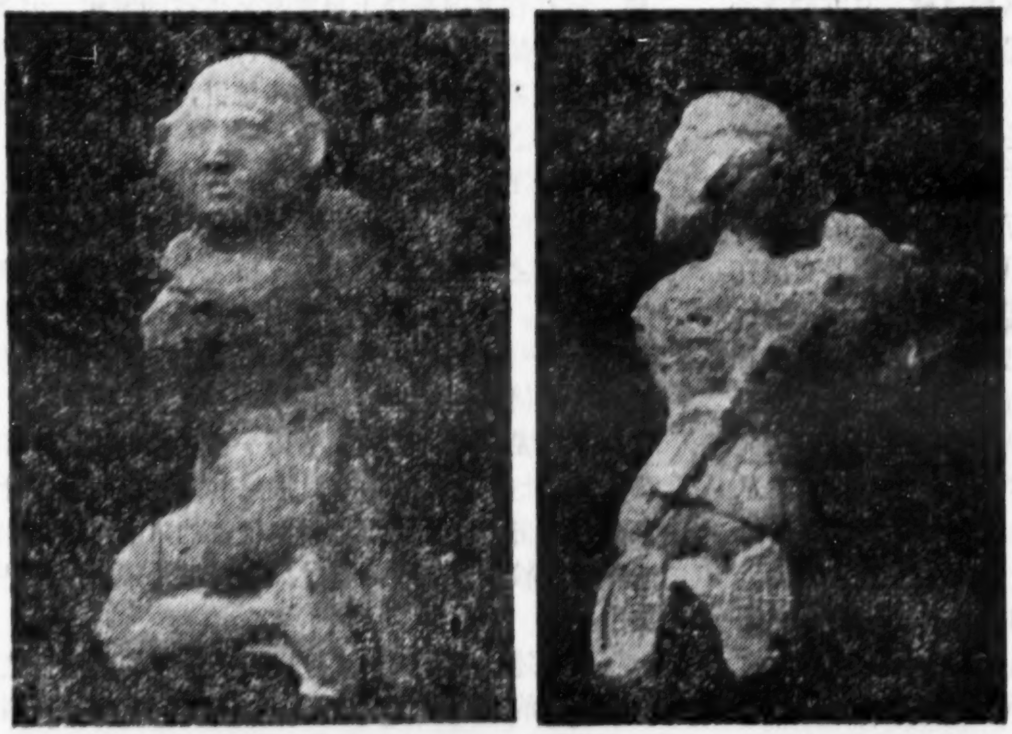
概括来說，侯馬出土的东周陶范給人总的印象是生动华美，柔和丰滿，活潑而有規律，工細而不瑣碎，龙飞凤舞，富丽堂皇，别具一格，故阮元曾有“晋絳钟鎛”之贊(頁34图4—9)。

晋国在景公迁新田(仍称絳)之前关于銅器的記載很少，景公以后記載方多。从現有的实物和图片来看，如晋公盦、郘钟、欒书缶、屭羌钟、智君子鉴等均为晋国中、晚期之物，特别是智君子鉴綯索、兽带紋的特点完全和侯馬陶范花紋的風格相同。1955年在山西长治分水岭所发现的一些銅器，其花紋与侯馬陶范花紋亦有相似之处。根据郭沫若同志銅器形象分期“中兴期”的特点：“年代是春秋中叶至战国末年……編钟之制盛行……，装飾方面，紋飾刻鏤更淺細，前期之粗花一变而为工整的細花……，所附飾物多为現实性的动物……。”(引自容庚著殷周青銅器通論19頁)。以上这些特点和侯馬出土的陶范所涉及的形制、花紋完全相符。

另一个值得一談的是从去年到現在一共发现了五个人的模型，除了其中一个模型模糊不清，难以描述以外，其他四个尚較清晰。第一个是男子，自头至脚高8厘米，无帽、赤脚露下腿，双手高举，身穿短褐，右衽无領，中腰束带，腰間右侧插劍，露茎部。衣紋为山字形紋飾，地紋为雷紋，和战国山字鏡的紋飾相同。整个人型与1955年长治分水岭墓葬中发现的三个小銅人的形象大致一样。据参加分水岭发掘的暢文斋同志談，那三个銅人是銅盘的足，盘中有木炭屑，銅人高举双手，手掌与其肩部即承托銅盘之处，这和“海外中国銅器图录”图14“鐎”的情况相似。从另一个同类的陶范中看到高举双手的掌部均有接焊的痕迹，由此证明这个陶范人型也是一种器物的足部。第二个陶范人型是一女子，脚部已残脱。通高7厘米，头戴月牙形帽，有帽带拴联于下颚，左鬢間似有垂飾，穿长袍，右衽无領，中腰束带，衣紋为长带紋，带上又飾以斜角雷紋，也是高举双手，用途当与第一个人相同。从以上两个人的服装形象来看①，衣服短小、褊狭，絕非公卿大夫的服式，而是僮竖劳役之衣，特别是用之于器物的足部，这样，赤脚露腿忍辱負重，其身份显然不是貴族，虽然衣紋較为花美，那是当时为了美化銅器的装飾之故。“海外中国銅器图录”說明中认为是“胡人”，从这两个陶范人型面孔观察不像胡人，也不是暴筋怒目的力士，也不是侏儒。第三个也是男子，披发、跪形、着鞋，中腰束带。腰中背后插短劍，茎有三后，劍身长茎的三倍，服式与第一人形相同，唯紋飾略異，头部轉向左方，双手向右侧举起作承托状(頁33图2—3,图1)。用途可能与以上二人相同。其所服之短劍，据考工記載：“……身长三其茎长，重五鋝，謂之下制，下士服之”。下士虽然是官，但身份也很卑微，如孟子万章：“下士与庶人在官者同祿，祿足以代其耕也”。第四个陶范人形，系一女子胸像，高4厘米，束发高髻，发上蒙以帕幞束以发箍，前額又突出一个小髻，直背挺胸，臉部轉向右方，神情奕奕，显得年青健康，制作手法很簡单(頁33图1)。这个陶范的服装也不是公卿大夫阶层的妇女装飾，而是一般劳动者，但非高举双手，未知作何用途。

从以上一些簡单材料来看，当时晋国的青銅器鑄造艺术已有了高度的发展。据史书載，晋国在公元前660

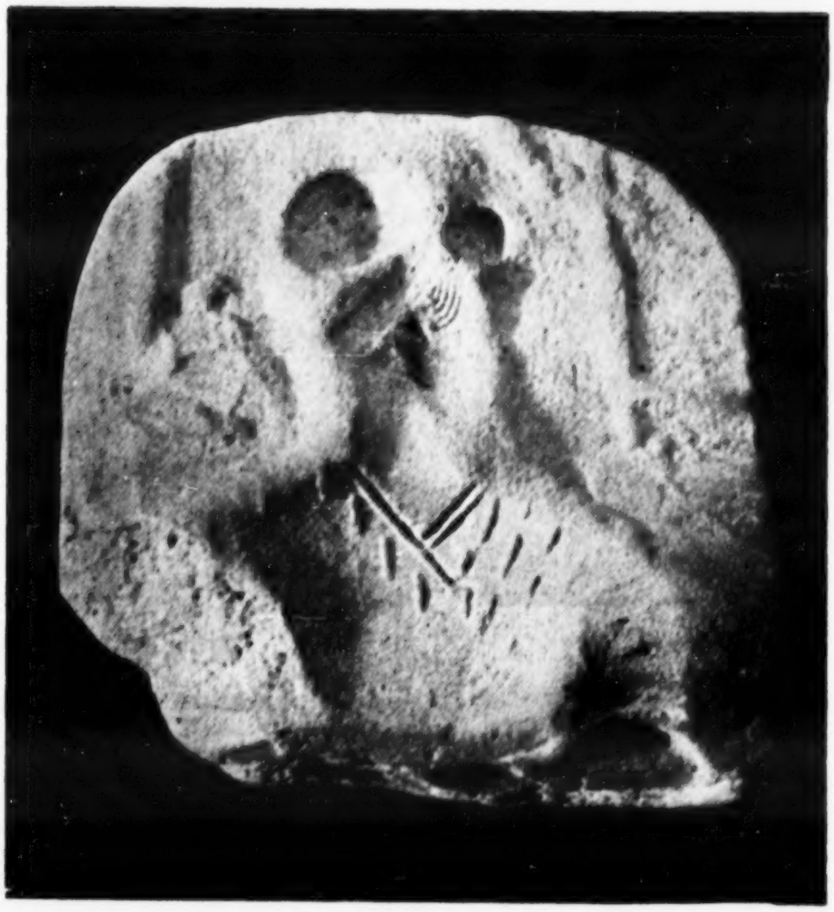
(下接25頁)



1，“下士”跪像陶范翻制像(右，背面)

① 参見本刊1960年8、9合刊第7頁图1—2。

侯马东周遗址出土陶范



1. 女半身陶范

2. “下士”跪像陶范

3. “下士”跪像陶范

侯马东周遗址出土陶范残片花紋

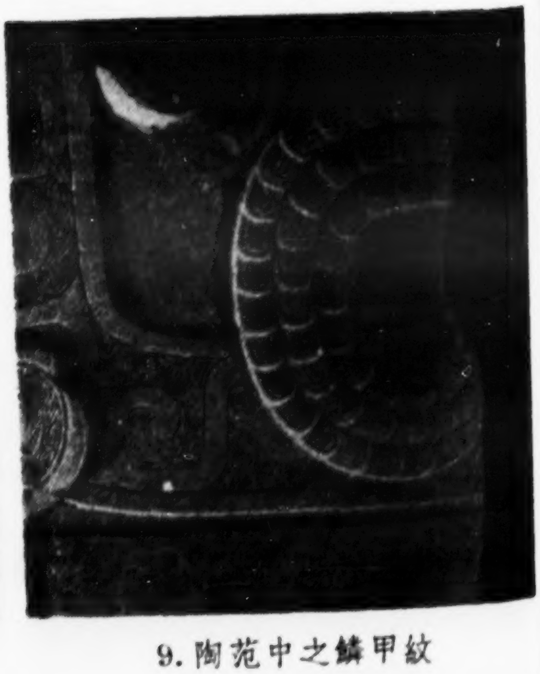
4. 陶范中之綯索紋

5. 陶范中之綯索紋

6: 陶范中之夔龙蟠螭紋

7. 陶范中之羽翼与爪紋

8. 陶范中之兽带紋



9. 陶范中之鳞甲紋

关于《陈喜壶》的討論

陈僖壶銘文考釋

于省吾

一九六一年文物第二期刊登馬承源同志《陈喜壶》一文。“陈喜壶”未見著录。馬同志对于器形以及銘文的釋文、拓本、摹本均分别揭出。有利于大家从事研究。馬同志謂“此壶的絕对年代，当为齐悼公元年”，又謂“当时齐国青銅器的形制和紋飾，在相当程度上，还保留着比較早的式样”，都具有卓識。但是，在文字的认識和詞句的解說方面，則与鄙見有些出入。今将“銘文釋文”重加訂正（原文說五行二十四字，实則六行二十六字），录之于下：

> 墜僖再立（涖）事岁，䵼月己酉，为左（佐）大族，台（以）寺（待）民卯（选）。宗詞客敢（敢）为隮（禋）壶九。

一、僖字原文釋作喜，据拓本喜字右側从孑，非从欠，隐約可辨，应釋为僖，因为古文字的偏旁，往往左右变动不居。原文以为陈僖即陈僖子，子为男子之美称是对的，但是，引“冉有”称“有子”为例，证据显然不足。按国策燕策的“韓献”，左宣十二年傳作“韓献子”；吕氏春秋义賞篇的“魏桓”，国策魏策作“魏桓子”；荀子非十二子篇的“陈仲”，孟子滕文公篇作“陈仲子”。这类例子习見于典籍，无須詳举。春秋哀六年經的“陈乞”，左傳作“陈僖子”，史記田敬仲完世家，陈僖子作“田厘子乞”，系田完六世孙，陈与田、僖与厘并音近字通。陈僖事迹見春秋三傳的哀六年傳、史記齐太公世家和田敬仲完世家，今不备述。

二、䵼字金文𡊝𩆜德簋作䵼，与此略同。說文：“䵼設飪也，从丮从食才声，讀若載。”䵼字从“甾”得声，古从“甾”从“才”的字往往音近相通，詳拙箸殷絜駢枝“釋𡇈”。金文陈猷釜有“𢿡月”，子和子釜有“䵼月”，此銘作“䵼月”，均系田齐紀月之異，与尔雅釋天紀月之名不符，存以待考。

三、銘文“为”字两見，均作𡍲，原文誤釋为“乍”，按“为”字东周左师壶作𡍲，廿七年鉌作𡍲，可以互证，与“乍”字迴别。

四、銘文族字作𢾊，原文誤釋作侯。金文侯字通作医，从厂从矢，“不𠈋戈”族字作𢾊，从㫃从矢，二字有别。銘文称“大族”，自系指陈氏之族言之。大族既非大侯，則原文謂“大侯即阳生”不足为据，并且阳生也无大侯的称謂。

五、末一句“宗詞客敢为隮壶九”，原文釋作“𦥑客□作隮壶”，既把“宗詞”二字誤认为一字，又缺釋“敢”字；既把“为隮”二字誤认为“作隮”，又遺掉“九”字。“宗”字原作𡧍，頗清楚。詞字从“𠃌”，即司字的省文，金文嗣字从“司”作“𠃌”者习見。“詞”系“祠”的借字，典籍中詞与辞每互用。周礼大祝称“一曰祠”，先郑謂“祠当为辞”，汉尧庙碑称“将辞帝尧”，即“将祠帝尧”。說文“辞”的籀文作“𤔲”，是辭与祠并諧“司”声。周礼之借“祠”为“辞”，尧庙碑之借“辞”为“祠”，犹之乎此銘之借“詞”为“祠”。楚器常称鑄器之人为“鑄客”，旧均不得其解，我以为这系用外邦的技术人員来从事鑄造，故称为“鑄客”。此壶言“宗祠客”，系用外地工师为陈氏宗祠鑄造祭器。𢼄字左上已泐，即“敢”字的殘文，齐陈曼簠作𢼄，可互驗。隮即陻之繁文，从阜从又亜声，典籍中也作堙，与隮形不同。“陻”为“禋”的借字，汉华岳碑以“堙埋”为“禋埋”。尔雅釋詁謂“禋祭也”。壶之称“禋壶”，犹“蔡侯盘”之称“禋盘”。“宗祠客敢为禋壶九”者，是說陈氏宗祠之客籍鑄工敢为禋祭之壶九器也。

对《陈喜壶》一文的补充

陈 邦 怀

馬承源同志《陈喜壶》一文說："陈喜即陈僖子，就是陈乞，史記作田乞，事見春秋哀公六年。"此說得之。研讀拓片与摹本，对銘文之考釋，有可补充馬同志之說者，今条写如下，以就教于馬承源同志并讀者諸君。

銘文"⿱四飤月己酉"，馬同志說："⿱四飤月不知为何月"。案"⿱四飤"字上从四，下从飤；飤讀同飼。"⿱四飤"字乃"四"字之繁体。齐器以数字紀月，此为一例。又案齐器銘文尚有以地支紀月者，如"陈猷釜"銘："䊼月戊寅"即"酉月戊寅"。"齐侯国差（佐）𦉜"銘："咸（王国維說'咸'下夺'月'字。甚确。）丁亥"即"戌月丁亥"（"䊼"釋"酉""咸"釋"戌"并用吳大澂說）。"子和子釜"銘："⿰女䰟月丙午"⿰女䰟从女、䰟声（䰟是"鬼"之古文，見甲骨文、"齐陈肪毁"及《說文解字》），当是"媿"字之繁体；"媿"（愧）与"未"古韵同部，可以通段；"⿰女䰟月丙午"即"未月丙午"。上举諸例皆为齐器紀月之特征。齐器紀岁时之特征不仅如馬同志所說之"……某某'立事岁'是齐器所特有的紀年方式"一端而已。

銘文"⿱乍皿左大□"，馬同志釋为"乍左（佐）大侯"。案⿱乍皿当是"为"字之異体。"东周左师壶"之"为"字作□，"二十七年□"之"为"字作□，并与此壶之"为"字篆文相似。□当是"族"字，上从□，是"㫃"字之異体。《說文解字》"旅"古文作□，"楚王钟"之"□"字作□，"楚王戈"之"□"字作□。以上三字所从之㫃，皆可证明此壶□字实是从㫃。□似以釋作"族"字为长。

銘文"台寺民卯"，馬同志釋为"以持民巽，就是使人民有恭順的意思，与上文乍佐大侯为对文。"案馬同志所說"以持民巽"，甚确。"大侯"当釋为"大族"，已于上条辨明。"为佐大族，以持民巽"者，因輔佐齐邦，使民恭順，此是陈喜为齐相統治人民之口吻。案"陈侯午錞"及"陈侯因脊錞"并有"保有齐邦"之句，依上举之例，此壶銘文似应謂"为佐齐邦"；其作"为佐大族"者，正可得見陈喜之政治思想面貌如何。陈喜当齐景公时欲作乱，树党于諸侯，逮景公卒，立公子阳生为齐君而己为相，专齐政（見《史記·田敬仲完世家》），統治齐国人民。当此时，陈喜妄自尊大，蔑視齐邦，已于壶銘"大族"二字泄露无遺。

銘文"⿱罒討客敢为⿰阝尊壶九"。案⿱罒討上截所从者不知为何字，下截所从是討字，⿱罒討疑是"討"字之繁体。《說文解字》："討，治也。""討客"犹如楚器中之"鑄客"，亦如"齐侯国差𦉜"之"攻师"也（攻，"治"也。近人釋为"工师"，不确）。"为⿰阝尊壶九"是紀为尊壶之数字。"膚太史申鼎"："作其造鼎十"，"敓毁"："敓作尊毁两"，皆是紀作器数字之例证；其他如"憲鼎"、"函皇父毁"、"函皇父盘"、"鄘侯毁"以及"虢仲盨"亦有紀作器之数字者，兹不备举。又案"为⿰阝尊壶九"之"九"字突出行格之外，彝銘文字溢出行格之外者极少見，然亦非絕无，"鄘侯毁"銘文中"八毁"之"八"字亦突出行格之外，是其比也。

一九六一年四月二十日于天津

关于陈喜壶的几个問題

黄 盛 璋

陈喜壶过去确未見著录，对于春秋銅器断代頗关重要，至少給齐国銅器增加了一件标准器。但馬承源先生攈摹有些靦失，考釋也頗多可商之处。此壶既然是第一次发表，这对以后的引用就要有所影响，經过討論，澄清一些問題是很有必要的。

一、有关銘文字体問題

（1） 第二行第三字原文釋作⿱四飤，摹本也从罒，审視拓本，其字不是从罒，而是从"虍"，因此不应摹写为⿱四飤，而应該写成"⿱虍飤"，可能就是"飲"字。

（2） 第三行第三字"⿱乍皿"原文隶为"乍"，并說："'乍'字非常異样，是繁体，笔划的分歧处，国差𦉜'⿱乍日'字有此写法。"，今按国差𦉜"⿱乍日"是工师之名，有人釋"何"，此字一时虽不能考出原体，但它和"乍"差得很远，肯定不是一字，"⿱乍皿"和"⿱乍日"字不一样。依据字体結构分析，此字应即"并"字，說

文“并”字下注：“相从也，……一曰从持二干为并”，段注：“二人持二竿是一人持一竿并合之意……一人持二竿为并者，犹又持二禾为秉也”，說文还收有一个和“并”意相同的“竝”（並），从二“立”，实际上就是象二人並立。总之，不論“并”或“竝”都是表示两个人連在一起。上引段氏的注解很精湛，本銘的“𡉦”显然就是象两个人持二竿並連在一处，可以說为說文的注解提供一个很生动的例子。

(3) 第四行一、二两字原文釋为“大侯”，并謂大侯即齐悼公阳生。“𣄼”字从“㫃”，是金文最常見的偏旁，所以是“族”字。

(4) 第四行第四字原文摹写为寺，釋为“持”字之假，审視銘文，寺字之右还有一个“凡”旁，为摹本所忽去。此字隶定就是“持”字，在这里实假为“侍”，說詳下文。

(5) 第五行第三字上面有一“·”，为摹本所忽略，原文隶定为“爵”更有問題，細审銘文拓本，此字上半就是“宾”字所从之“宀”，甲骨、金文“宾”字多如此作，下半似是从“詉”，言字右边虽不甚肯定，但此字就是“宾”字的異体，則确无可疑。

(6) 第六行第一字原文缺而不釋，摹写亦不完整，从拓本上看，其字作“𢦏”，似应釋为“耴”字。否者当为作器者之名。

(7) 第六行第二字原文摹写与第三行“𡉦”字相同，拓本此字不清楚，但从輪廓上看，它和“𡉦”字不一样，其字似是盥字（即“鑄”），或是和鑄字意义相近之字。

(8) 銘文最后三字是“隣壶九”，“隣字摹写走样，金文从无此作，倘依摹本，此字就不能釋成隣字。“九”字摹写虽有，而釋文却丢掉了。

此外第五行一、二两字原釋文可商，第二字摹本似乎也有些可疑。

二、有关銘文內容問題

(1) 銘文拓本第一字不清楚，原文考定为“陈”字，并說陈喜就是春秋齐之陈喜子，史記之田乞。案銘刻中凡言“立事岁”，除国差𦉢外，都属陈氏，凡月字前冠以特別名称亦必为齐器。这无疑是正确的。但进一步考定“陈喜再立事岁”就是田乞立齐悼公阳生为齐相那一年，因而断定此壶絕对年代为公元前488年，則頗有可商。第一，凡言“立事岁”，并不就是执政为相，銘刻中出現“立事岁”之人有国差（国差𦉢）、陈得（陈騂壶，殘陶量）、陈犹（陈純釜）、陈榑（陶印）以及王孙陈棱、王孙陈这等，除国差外皆不見經傳，而国差（佐）也未做过齐相，其余諸人，若为齐相，不应連一个事迹都沒留下来，这就說明“立事岁”与执政为相并不是一会事了。第二，田乞为齐相系在齐悼公阳生即位时，在此以前，齐相仍为高、国，从此之后“田乞专齐政四年，卒，子常代立”，史記田敬仲完世家都有明确交代，陈喜子从无两度执政之事，那么“陈喜再立事岁”就不能断属相悼公时事了。李学勤先生曾根据战国銘刻中“立事岁所在地点有县、鄙、关、門等，认为他們都是都邑大夫或关尹之类，并举平門守陈商之例为证，其說詳实有据，不同臆测。案史記田敬仲完世家也明确提到：“田厘（僖）子乞事齐景公为大夫，其收稅賦于民以小斗受之，其粟予民以大斗”，說明他做过地方官，这里的大夫大概就是李学勤先生所說的“都邑大夫”，“陈喜再立事岁”应該就是他为邑大夫，因此此壶制作年代应属齐景公而非齐悼公时代。至于絕对的那一年，現在不能确切考訂。

(2) 此器器主，原文以为即陈喜本人，并說大侯即阳生，案大侯上文证明是大族的誤釋，那么阳生說就沒有根据。銘刻中凡言某某“立事岁”，作器者并不就是那个“立事”之人，而都为其下属，如国差𦉢立事者为国差，鑄器者則为工师，陈純釜，立事为陈犹，治器則为陈純，陈騂壶立事为陈得，鑄器应为陈騂，至于陶文中之鑄器者皆不是立事者。此器不能例外，“并左大族”可能指的就是陈氏，所以此器亦陈喜下属所作。

(3) “台（以）持（侍）𦊨（者?）卬（从?）宾客”是說明作此壶的目的，金文此例多見，玆将与本銘例相似之例汇抄于后，以資比較：

用雝宾客（𨚕王𥃝鼎）。以乐嘉宾，及我父兄庶士（沇儿钟）。用乐嘉宾父兄，及我朋友（王孙遺者钟）。用征以迮，以御宾客（𠫑大史申鼎）。用乐嘉宾大夫，及我朋友（許子钟）。用乐父兄者士（子璋钟）。用自作醴壶，用御宾客（曾伯陭壶）。用乐我嘉宾，及我正卿（𨜏公𨱆钟）。用乐嘉宾，及我朋友（齐鲍氏钟）。台以乐吾家，𤇈而（尔）宾客（越王钟）。

所招待者有宾客、嘉宾、父兄、朋友、者（諸）士、庶士、正卿等。本銘之宾客同于上例，其上两字原文釋为民𤰈，解作“使民恭和順服”，很迂曲，决非銘文本意。第一字从四从毛，頗疑为“者”字之假，“者”、“毛”声近，卬字若为二个“卩”字，“卩”同“人”，可以解为“从”字，諸从即諸昆，典籍中时見之。这两个字虽然还有待进一步琢磨，但它必和上列諸例相仿佛，这一点是可以肯定的。“侍”，“御”同义，所以本銘之“持”应为“侍”字之假。

(4) 敢鑄隣壶九，“九”說明作壶之数，也可能表壶的次第，現在只看到一个，至少还应該有八个。

最后对于"并"字稍作交代。金文有"𦐂"字，其字常与"𤴔"連文如走毁：𦐂𤴔□

蔡毁：𦐂𤴔对各。

按"𤴔"即"疋"，最近由于弭叔毁有"用楚弭伯"，可以证实，至于"𦐂"字，徐中舒先生釋为"併"字，苦无他证，由于本銘出現，可以說給徐先生之說提一佳证。"左"（佐）即"疋"，"併疋"即本銘"并左"。"并"在他处，意为兼职。但这里所能解决的仅为字形問題，"并"字在此是否可作如此解，还有待更多的例子发現。

陈 喜 壶 补 正

石 志 廉

陈喜壶，无論在形制、花紋、鑄造、銘文各方面，都可以說明它是春秋末期齐国田氏之器。把陈字书作塦和齐器中的陈助毁、陈曼簠、陈猷釜、陈侯因資鐘等器陈字的写法完全一致。郭沫若先生《两周金文辞大系》謂："在金文中凡陈国之陈均作敶，而田敬仲之后在齐为田氏者均作塦。"也是证明其为齐器的有力证据。

馬承源同志对其銘文作了考釋，讀后有所启发，但感到在釋文上仍有闕釋誤釋之处，兹将个人的一些粗淺看法写出作为补充。

"𩚁月"二字，原拓本𩚁字食的上部已模糊不清，馬同志摹作𩚁，按此字实从卯从飤作𩚁即飤字。《說文》"飤，粮也。从人食"。卜辞作飤，《殷虛书契后編卷七下》飤《殷虛书契菁华》河南安阳后崗南坡圓形殉葬坑出土殷鼎飤字作飤，寰鼎作飤，湖南长沙出土战国銅鉢"大飤"二字合文书为飤可证，𩚁即从卯从飤，馬同志謂"𩚁月"不知何月，按飤上从卯者，盖即卯之繁体，飤有飲食吉祥之意，𩚁月即卯月也。

𡐦字馬同志釋乍，也欠妥当，𡐦本应釋"为"，卜辞有为字作□，《殷虛书契前編卷伍三十》□，□《殷虛书契后編卷下十一》此字从手从象，作以手牵象状，金文𡨦鼎作□、石鼓文作□，故知从□者乃□之变形，許氏說文訓爪非是，意古者除服牛乘馬之外，尚有役象以助劳其事者，舍此文几不能知之矣。战国楚器中如熊忎鼎的为作□，但勺（苛𥉐勺）作□尚保存为字的古意，演变过程与𡐦字极为类似，故其应釋"为"，不能釋"乍"。

□字馬同志誤釋为侯，卜辞有族字，从止从矢作□，《殷虛书契前編卷伍一一》□、□《殷虛书契前編卷陆三六》《集韵》"𥏻为古族字，而許书无"。此外卜辞也有侯字，从厂从矢作□，《殷虛书契前編卷贰三》□《同书卷伍九》金文如康侯鼎作□，晋姜鼎作□陈侯午鐘作□，鄦侯毁作□等，佐大族即輔佐大宗之义。

将□客釋作人名是对的，但□应釋为罰字。罰，散氏盘作□、□毁作□、曶鼎作□，□为罰之变体字、按□客应釋作罰客，罰客与鑄客性相类似，乃掌冶鑄的职官，称罰客者疑其本身系出自刑徒。

□字馬同志闕釋，拓本此字左上方已缺笔划漫漶不辨，然以其右旁及銘文上下相承的文义来观察实系一敬字，师𩞁父毁作□，石鼓文作□，战国"思言敬事"鉢作□可证。銘文最后一字作□，馬同志未釋，按□乃九字，小克鼎作□，师𩛥毁作□，賢毁作□，壶下九字，乃取紀数之义，与編钟列鼎之例相同，湖南长沙出土楚簡，即有金（銅）戈八、鼎八的記載，銅壶中有成套者，此其明证也。

綜上所述，这件銅壶的全文应釋为：

"陈喜再立事岁，𩚁月己酉，为左（佐）大族，台（以）寺（持）民𨛜，罰客敬为隮壶九"。

1961.5.14.

"隞都"质疑

刘 启 益

1961年《文物》第四、五期合刊"試論郑州商代城址——隞都"一文，以較多的篇幅描述了郑州商代遺址，断定：它就是仲丁迁隞的都城（隞、敖、嚣均同）。1961年第8期《考古》刊載了安志敏同志"关于郑州'商城'的几个問題"，对原文中的有些問題，特别是地层叠压打破关系，前后发表的文章中有不相符合之处、提出了质詢。我們除了同意安志敏同志所提的几个問題外，还有几个問題也想提出来，进行商榷、探討。

壹、关于夯土城墻及其年代

郑州有商代夯土城墻是有可能的，但就目前发表的材料来看，是不够的。郑州商城周长約7100米，只在八处进行过发掘；在南墻又仅仅挖了几条寬2米左右的探沟，显得工作不够。原文作者說："并且在商代以后的西周、春秋、战国时期仍有人在此居住，并継續营造城池"（頁80），因此尤其需要查明，哪些是商代城墻，哪些不是，有否不同时代城墻相互干扰的現象？

按現有的材料讲，郑州商城年代的断代证据是不足的，沒有絕对年代的证据，据我所知目前肯定了絕对年代的殷商文化层只有武丁层；相对年代的证据也不足。迄今为止，一个完整的商代遺址分期系統还沒有建立起来，不能确指什么样的文化层相当于仲丁或其前后。原文沒有能够解决这一个問題。作者說：

（甲）"城垣遺迹也是屬于商代中期"（頁80）。

（乙）"同时在城內外分布的約二十五平方公里大的商代文化遺址范圍內，各种手工业工場和窖穴，房基、墓葬的遺迹、遺物，都是屬于商代中期的（頁80）。

（丙）"在郑州商代城址上面所发現的墓葬、房基、窖穴、狗坑和文化层、以及在夯土城墻內所包含的商代遺物都是屬于商代中期的（頁80）。

如（乙）所說的大片遺迹、各种手工业工場迹的存在，是城市繁盛的证明；但（丙）所說的各种叠压或打破夯土城垣的現象，又是城市頹败的证明，它們都发生在同一时期，是不好解釋的。

安志敏同志的文章中已經揭示了这个問題，他說："根据安金槐同志的論述，我們将看到这样一幅图景：商代統治阶級为了他們本身的安全并在續修或增修城墻，而同时却又任凭人們在城墻上筑房基、挖窖穴、造墓室……。这种情形又怎么解釋呢？"（1961年《考古》頁450）。

我想：这个問題是能解决的，問題就在分期上。分期既然还搞不深入細致，何能确指城垣就是仲丁时遺迹呢？

貳、关于文献記載

原文引用了一段文献記載，說：

> 据《括地志》載："滎阳古城在滎澤西南十七里，殷（即商——作者）时隞都也"（頁73）。

作者引文不知何所本。据我所見到的《括地志》文是这样的：

> "滎阳故城，在郑州滎澤县西南十七里，殷时敖地也（史記殷本紀正义又引），周时名北制，在敖山之阳（玉海詩地理考）。"①

二者相比較，不同者有三：

> "滎阳故城"、原文作"滎阳古城"；
>
> "在郑州滎澤县"，原文作"在滎澤"；
>
> "殷时敖地也"，原文作"殷时隞都也"；

因此，据我所見到的《括地志》文，只是讲滎阳故城，在殷时敖的范圍之內，并未确指为敖都所在②。

我是这样理解《括地志》原文的：

> "滎阳故城"，是指隋时的滎阳县治，这个城自战国迄隋，一直承相沿用。隋末，迁移县治于大索城，唐时滎阳县治仍在大索城。《括地志》作者为唐初时人，他所指"滎阳故城"是未

迁到大索城以前的荥阳县治，是一座隋时的城，并不是殷代的古城。

“在郑州荥澤县西南十七里”，唐初时有郑州，荥澤县是郑州的屬县。以上二句是說隋时的荥阳故城，位于唐初的郑州荥澤县西南十七里。

“殷时敖地也，周时名北制”，是讲荥阳故城的地理沿革，說荥阳故城所在，屬于殷时敖的范圍內，周时名北制。

“在敖山之阳”，是指荥阳故城的地理位置在敖山之南。

因此，《括地志》所讲的荥阳故城的时代，它的地理方位，与現在的郑州不相涉，作者似乎沒有了解文献的內容，因此，到古荥澤西南一带进行了周密的調查，結果是“并沒有发現商代的城市遺址，甚至連較大規模的商代文化遺址也沒有发現”(頁72)，证明了我們对《括地志》一文的理解是对的。由于作者在那一带沒有找到商代古城（实际上《括地志》并沒有讲那儿有商代古城），便对《括地志》文“西南十七里”，表示怀疑，說：“很可能是东南之誤”(頁80)，这是值得商榷的。

叁、关于布局問題

郑州商城是否已有了如作者所說的重要的手工业工場遺迹都集中在“城郊”，不在“城內”，因而形成了一种布局，需要进一步研究。郑州遺址广袤二十五平方公里，城內面积約三百二十万平方米，发掘面积尚屬有限，何以知“城內”、“远郊”沒有重要手工业工場的遺迹？即如陶窑，如果把那处“規模相当大的”制陶工場遺址的可能生产量（包括已发現的品种），大致估算一下，是否能供应像郑州这样的商城的需要呢(即使只服务于某些集团)。不好設想，一处窑場能供应很多人的需要，尤其值得考虑的是，在当时的历史条件下，是否陶器生产已可能具有这样的集中性质？河南安阳殷墟，是殷代晚期的国都，但手工业作坊遺迹仍在“王宮”范圍內发現；山西侯馬遺址，是晋国晚期都城新田所在，在城內也发現了許多重要手工业遺迹。因此，只凭目前所知的这一些材料来論证郑州商代城址的布局是不够充份的。

肆、关于地理条件

古今地理情况不同，文献記載提供了极为丰富的資料，考古資料的研究尤其能有助于当时地理条件的了解。有关古代郑州的地理环境，目前尚未見到比較系統的論著，本文也不打算作詳細探討。但古今郑州的周圍情况是不相同的，要确证古代郑州地理位置的重要，应对当时郑州的具体情况具体分析。这里略举几例来說明这一論点。

文献記載古代郑州以东，有一东西五十里、南北二十六里的大湖③，即詩經所謂“东有甫草”④，左傳作“原圃”⑤，此湖已夷为平地。古代郑州以西荥阳以南，也有一大湖，即禹貢所謂之“荥波旣豬”，“导沇水，流为济；入于河，溢为荥”，此湖在汉平帝以后也塞为平地。古代郑州以北，河道面貌与今日也不相同，周定王五年河徙以前，黄河是自河南延津，东北流經濬县、安阳至河北省广平，由天津入海，黄河在荥阳县境別出，东流为济水，是一条很大的河流，后来济水故道为黄河所夺，河、济遂混而不分。古今交通情况也是有变化的，战国、秦、汉时，济水以其支流“浪湯渠”与当时經济发达的中原地区的重要水道相通連，东南达于淮泗，使郑州以西的敖仓(而不是郑州)，成为当时全国交通要地之一，所以《汉书地理志》于敖仓特书，而不着重言郑州。

时間不同，地理情况有所变化，泛泛而指“交通方便、地势平坦、物产丰富”（頁80）（此数語可适用于任何有大片古文化遺址的地区），“自古就是东西和南北交通的要冲”（頁80），（按上引，秦汉时要冲在敖仓，不在郑州），缺乏具体的內容，显得論据不足。

郑州商代遺址是解放后新发現的最重要的古文化遺址之一，自1955年以来，发現了“城垣”遺迹，尤其引起全国历史考古工作者的注意。郑州商城历史的闡明，将有助于了解古代史研究上的許多問題，正是由于这样的原因，人們殷切地盼望，能在进一步工作的基础上，作出切合实际的論断。

注　释

① 《括地志》为唐太宗第四子魏王李泰命肖德言等所撰，原书已散佚，淸人孙星衍重輯。此段引文見孙氏輯本。按孙氏輯本中的小注，該文前段亦見于史記殷本記，經查史記会注考证，張守节正义引文与此一字不差。

② 水經济水：“济水又东徑敖山北”，注：“其山上有城，即殷帝仲丁之所迁也”。此以仲丁所迁之城在敖山，但作者未援引此条，是否敖山尚有一商城，或者水經注記載有誤，未經实地調查，难以肯定或否定。

③ 見元和郡县图志。水經渠水注作“东西四十許里，南北二十許里”。

④ 見詩小雅車攻：“我車旣攻，我馬旣同，四牡龐龐，駕言徂車，田車旣好，四牡孔阜，东有甫草，駕言行狩”。

⑤ 見左傳三十三年：“郑之有原圃，犹秦之有具囿也”。

北宋墓葬中人物雕磚的研究

周贻白

建国以来，发掘出不少的古代墓葬。有些墓因墓中人生前是达官貴人或具有資产的地主之类，死后获得盛殓，墓中或多或少地附有一些殉葬的东西。而唯一的点綴，则为各种各色的所謂"俑"。主要的是"俑人"，从木制到土制、石制、陶制、瓷制，各随其墓葬时代而異。而"俑人"的形象，大抵塑造作扈从或执役的男女奴隶的样子。同时也采用石刻或磚雕嵌于墓壁，或在石椰上施以故事人物的雕刻作为装飾。这些东西，其本身除表明古代墓葬有所謂"飾終之典"的习俗外，因为当时塑造这类"俑人"的工人，多能联系生活，把那些人物形象和装束刻画得各不相同而皆具意趣，在历史文物上和艺术发展上都是具有参考价値的。比方在陕西省西安市唐鮮于庭誨墓中发掘出来的一些陶俑（今皆陈列在中国历史博物館），中如三彩女侍、三彩駝背乐舞，不仅色彩鲜明，姿态生动。而且表現出当时的服制，证明唐人小說中某些人物的描写，如"昆侖奴"之类，并非嚮壁虛构。然而，却不能遽认之为戏剧。因为这个时期的"歌舞戏"或"参軍戏"，还只是走向宋代以表演故事情节为主的"杂剧"或"戏文"的蛻变期中的一种表演形式。那就是說，駱駝背上的乐舞，只能說是"乐舞"。决不能說它是一个故事情节的表演；而那一女侍，也只是"女侍"。也不能认作是一个戏剧脚色在扮演某一人物。但是，任二北在《唐戏弄》一书中倡为唐代已有所謂"戏弄"之說，把一些并非故事表演的东西，概目之为戏剧的表演。甚至杜撰出什么"全能之戏剧"，以及"歌演类"、"科白类"、"調弄类"种种名目，其实，"戏弄"为一种联动詞，为"戏耍"或"玩弄"的意思。在唐代即已如此。如白居易詩："形骸与冠蓋，假合相戏弄"，可证。决不能用来代替"戏剧"而成为一项艺术部門的称謂。何況，唐代已有"歌舞戏"和"参軍戏"以及"杂戏"，其間有些节目，已具有表演故事情节的趋势。而于"弄"字的使用，则作为一种动詞而与"表演"为同义語。如"戏，即有弄賈大猎儿"，"弄白馬益錢"（皆見乐府杂录）。那就是說，唐代并未把"戏""弄"两字联起来作为名詞使用。所以，所謂"唐戏弄"一語，根本上是不能成立的。可是《文物》1959年8期田进同志《唐戏弄俑》一文却觍信其說，把唐鮮于庭誨墓中两个塑造得比較生动的"俑人"，指为"戏弄俑"。同时又把另一些唐墓及南唐李昪墓中的一些陶制的"俑人"，也指为"戏弄俑"。其实，鮮于庭誨墓中的两个"俑人"，只是許多不同形象的扈从或奴隶中的两个。既无記載可相印证，也无他物可資考訂。仅因其"服飾、姿态和面部表情"和其他"俑人"不同，就断定其为"戏弄俑"。甚至把唐代所載"参軍戏"的几段文字都引出来作为证据。但是哪一段也和那两个"陶俑"的形象联系不上。同时，南唐李昪墓中的几个"陶俑"，据发掘报告的执笔者的意見，认为是"伶人俑"和"男舞蹈俑"。根据"俑人"的形象姿态来看，这說法是正确的。可是也被田进同志认作"其实都是戏弄俑"。并且引用到唐代所无的所謂"科白"一詞（"科白"到元代才見諸剧本），这显然是对記載的研究和实物的考訂結合得不够，而为先入的主观所蔽。而其先入的主观，也便是觍信"唐戏弄"之說，想替它找出实物的根据来。殊不知"戏弄"这一名詞，本身却是站不住脚的。

· · ·

《文物》1959年第9期，曾刊有河南省偃师县酒流沟发掘出一座宋墓的报道。墓室的北壁下半部嵌有六块人物雕磚。从右至左是这样排列的：(一)一高髻女子立于方桌旁准备切鱠，方桌旁設有鍋灶；(二)一高髻女子立于一四足炉前似在烙餅，身旁有一凳；(三)一高髻女子双手抱着一只瓶子聳肩立

着；(四)右方一人戴长脚幞头，穿寬袖长袍，左手捧笏，右手按在笏上。左方一人戴高簷巾，穿圓領窄袖长袍，腰間束带，掖起前襟，似兜着什么。右手捧一印匣，左手向右方的人指着；(五)一人戴簪花幞头，長袍束带，面朝左方。双手正展开一幀画的一半以示人；(六)右方一人戴軟包巾而束其上端，簪花，短后衣以带束腰，披搭膊。以右手食拇两指置口內作哨声。左方一人，戴有脚包巾，短后衣，坦胸露乳臍，裹腿着圓口鞋。左手托一鳥籠，籠中有鳥。右手指鳥，目視右方之人(图1)。按照这六块雕磚的排列次序（一）、(二)、(三）都是女性面朝左方，(四)、(五)、(六)都是男性，构图也以面向左方的人为主体。(一)、(二)两块可能是执役的女婢，而第三块那个抱瓶女子便不一定是在执役。至于第四块的两人，一持笏，一捧印，可能是一个故事，也可能是"封官挂印"的一种吉頌。第五块那个人物，头戴簪花幞头，展示画幅，画幅上隐約画着的是半輪新月和一点树枝。可能是"蟾宮折桂"的意思，而这个人物似乎是在报喜。第六块的两人，其形象和衣裝分明都是市井中人物，右方吹口哨者，似对籠中之鳥喝采或逗引鳥叫。可能是一个故事，也可能是作为替墓主人养花飼鳥的奴僕或雇工。

《文物》1960 年第5期，徐苹芳同志根据这六块雕磚的报道和拓本，写了一篇《宋代杂剧的雕磚》，征引詳博，用力頗劬。但是，根据他的意見，这座墓葬"应該是北宋末期的墓葬"，这六块雕磚，应分两組，(一)、(二)、(三）三块为一組，作为是"供墓主人役使的女婢"；(四)、(五)、(六）三块为一組，则认为是"杂剧雕磚"。而且把第五块展示画幅那一人物，"怀疑他是'艳段'或'引首'，虽然缺乏明确的证据，但它显然不是墓主人的僕从"。同时，把第四块戴长脚幞头和那个捧印匣的两人，(他把印匣认作是"一个包袱"）认为"正是符合于杂剧的演出形式"；至于第六块吹口哨和擎鳥籠的两人，则认为"这是杂剧中的后散段——杂扮"。不过，这六块雕磚既然齐头并列，男女兼有，而只凭形象的不同，分作"奴婢"和"杂剧"两組，是不是一种适当的判断呢？比方徐同志认为第五块那个展示画幅的人，"他显然不是墓主人的僕从"，不錯，但不一定就是在表演"杂剧"，甚至被"怀疑他是'艳段'或'引首'"因为"缺乏明确的证据"，比較审愼的看法，可能是一个故事中人物，也可能是所司职务不同而有作这类装束的奴僕。当然，第四块雕磚上那个戴长脚幞头而手捧朝笏的人，决不会是一个奴僕，但也并无其他迹象显示出他們是在表演"杂剧"，更不能认为他們是在表达"一个严肃的主题"。同时，那种装束，事实上是宋代具有品位的职官的現实形象，决不能用我們今日舞台上表演历史故事的服装来作为印证，也不能把山西明应王庙那幅元代壁画上的戏装来比拟，因为元代职官服制与宋代不同，而元代壁画上人物戴长脚幞头，则实表明所装扮的是前期人物。所以，这块雕磚可能是一个故事，也可能是一种"挂印封官"的吉頌。至于第六块雕磚上那两个人物，按照徐同志的看法，"正是市井小民或农村人物的装扮"。认为与都城紀胜及梦粱录所載："杂扮……乃杂剧之散段也。在京师时，村人罕得入城，遂撰此端。多是借装为山东、河北村人以資笑。今之打和鼓、拈梢子、散要皆是也。"完全符合。其实，既为"市井

1.河南偃师县酒流沟宋墓出土画像磚拓本

2.河南禹县白沙宋墓出土画像碑拓本

小民”便当与“山东河北村人”有所分别，根据北宋时期的情况，“罕得入城”的“村人”，和东京的“市井小民”是有所不同的，这两个人物只能看作市井中人物，如吹口哨、祖胸露乳膺而擎一鳥籠，决不是“山东河北村人”的“借装”，也不当視作“諢裹”，而是宋代一般小市民的装束（参看元赵孟頫斗茶图——支那名画宝鉴二六二頁）。固然，“杂扮”是“什么都扮”的意思，单説“借装山东河北村人”，或者不大切实。但“杂扮”在北宋时期确已存在，如东京梦华录“京瓦伎艺”条：有“刘乔、河北子……李敦等杂班”。又“元宵”条有“鄒遇、田地广杂扮”（杂班亦即杂扮）。而都城紀胜所謂“今之打和鼓、拈梢子、散耍皆是也”。則为南宋末期临安（今杭州）的事，距离“在京师时”已百余年了。因此，“乃杂剧之散段也”，不一定就是北宋时期“杂扮”（杂班）的原意。至于北宋时期的“杂剧”，基本上是“因題設事，杂以諧謔”。一般都很簡短，或夹杂在其他伎艺中演一段，或亦連演两段。如东京梦华录所載“諸軍呈百戏”：“后部乐作，諸軍繳队杂剧一段，继而露台弟子杂剧一段”。但民間勾栏已有以故事情节为主的长篇杂剧出現，如东京梦华录“中元节”条：“构肆乐人，自过七夕便般目連救母杂剧，直至十五日止，观者增倍。”“杂扮”則并无較詳記載。唯“諸軍呈百戏”条，有“复有一装田舍儿者入場，念誦言語訖。有一装村妇者入場，与村夫相値。各持棒杖互相击触，如相毆态。其村夫者以杖背村妇出場毕”一段。证以都城紀胜所謂“多是借装为山东河北村人以資笑”，頗相近似。又都城紀胜載：

杂剧中末泥为长，每四人或五人为一場，先做寻常熟事一段，名曰“艳段”；次做“正杂剧”，通名为两段；……大抵全以故事，务在滑稽，本是鉴戒，或隐为諫諍也。

这一段記載以往頗多聚訟。有认为“艳段”之后次做“正杂剧”，即“通名两段”者；亦有认为“艳段”之后，再做“正杂剧”两段，实为三段者，而“杂扮”虽載作“乃杂剧之散段”，但与“杂剧中末泥为长——或隐为諫諍也”这一条不相連屬。而是作为另一項伎艺，与“百戏”、“相扑争交”、“踢弄”之类并提。虽不能說它和“杂剧”毫不相干，但“杂扮”如“务在滑稽”而“隐为諫諍”，或竟扮演具有情节的故事，乾脆就是“杂剧”，为什么又另作一項将其解釋作“乃杂剧之散段也”？而梦粱录則又作“即杂剧之后散段也”，这与北宋时期的“杂扮”即所謂“在京师时”相距百余年，不可能絲毫不起变化吧。所謂“今之打和鼓、拈梢子、散耍皆是也，”即不必逐項考訂，也可以看出它的发展已不复拘于只是“借装为山东、河北村人以資笑”那一种形态了。偃师的宋墓，既屬于北宋，即令那（四）、（五）、（六）三块雕磚眞是“杂剧”的表演，也不能拿相距百余年的南宋临安社会情况来予以解釋或印证。即令这百余年从东京到临安絲毫沒有什么发展，在北宋时已有所謂“艳段”，或“杂扮”已在“杂剧”之后而作“散段”演出。按照徐同志的看法，这三块雕磚的排列則为（四），“戴长脚幞头者”是“正杂剧”；（五），“展示画幅者”是“艳段”；（六），“吹口哨”和“擎鳥籠者”是“杂扮”。为什么先是“正杂剧”，其次才是“艳段”呢？如果不是修筑墓室的工人因不懂戏剧而排列錯誤，把这个被指为“艳段”或“引首”的一块放在三块的中間，那就无論从右到左、或从左到右，都不免难于解釋。至于徐同志对于“擎鳥籠者”疑为輟耕录“諸杂砌”中“走鸚哥”一項，而“未敢肯定”。其实，中国飼养鸚

3.河南禹县白沙宋墓出土画像碑拓本

哥（即鹦鵡）向例是用一个門窗式的架子而以小练系其足，并不用籠子关着养。而且籠中之鳥也不是鹦哥的形态。

其实，这六块雕磚中“切鱠女子”一块，在清代就已发现过，1933年出版的河北第一博物院半月刊，其第四十六期上便曾刊載，共有四块，都是高髻女子，除“切鱠女子”外，一个是在桌前清理碗盞，一个是在炉前燉酒炒菜，另一个則正高抬双手在整理髻子。但題作“唐刻磚”。后来在第五十三期上又刊載了两块雕磚，也就是那个整理髻子的女子分作对面两人。据題識，王国維曾作有“古画磚跋”，根据《太平御覽》引干宝《晋紀》，认为这种高髻叫“緢子紒”，这四块磚“疑晋时物也”。固然，王国維的考证不一定确凿无疑；所謂“唐刻磚”也不一定可靠。但是，这种雕磚不止一块，却是可以断言的。同时，这种竪在头頂的高髻除曾見于唐代，韦应物詩：“高髻云鬟宫样装”可证，并非宋代（包括北宋南宋）妇女的装束，也是可以断言的。元代的蒙古命妇或有戴所謂“罟罟冠”者。亦高竪头頂，但那是“冠”而不是“髻”）。所以，把作这种装束的女子看作“供墓主人役使的女婢”，也是有問題的。比較审慎的看法，所刻既非当时的妇女形像，也許是一种故事或故事中人物吧。然而，旧日的故事画或故事雕刻往往与戏剧相混，不能不加辨别。

綜上所述，我个人的看法，偃师县北宋墓葬中这六块雕磚并非专为这一墓主人而設，事实上这种雕磚是一个专門做“墓俑”或“墓磚”的行业所供給的。因此，同一块雕磚，这座墓里发現了另一座墓里也有所发現。不管所雕为故事、为人物，其作用实等于“俑人”，同时也是一种裝飾。如果所雕刻的是“戏剧”，必当有其特征。如侯馬董氏墓中的“舞台”，和那个“副淨”脚色的“面傅粉墨”。否則，便只能实事求是，不宜去联系那些与实物不相符合的記載。

• • •

1952年春，河南禹县白沙沙东发掘了一座宋代墓葬，据其建造形式，也是北宋时期的。其中有十一块人物雕磚，其排列情况已不詳。徐苹芳同志在《考古》1960年第9期上写了一篇《白沙宋墓中的杂剧雕磚》，据云这十一块雕磚系分为两組嵌于两壁。一組是由四个人物組成的“杂剧”，另一組七个人則为“散乐”。其四人一組的是这样排列：

“左起第一人：头戴花脚幞头，身着圓領长袍，腰束带，歪首嬉戏，左手插腰，右手下垂，正在甩袖。左起第二人：头戴展脚幞头，着圓領寬袖长袍，两手执笏。左起第三人：头裹軟巾，上穿短衫，腰束带，下着褲，右手下垂，左手置于右肩。左起第四人：軟巾諢裹，着圓領长袍，腰束带，左手执物，右手拿杆。”（图2）按照这个排列次序，徐同志认为“左起第一、二人应是正杂剧，第三、四人应是杂扮”。其七人一組的則为：

“由七人組成的散乐雕磚，自左至右，所奏之乐器为：大鼓、拍板、觱篥、腰鼓、腰鼓、觱篥、笛。击大鼓与拍板者为女子，其他皆为男子。男子都着圓領长袍，腰束带，或戴展脚幞头，或戴东坡巾。”（图3）

按照这个次序，徐同志认为“宋代的散乐是从唐代戏弄中的歌舞小戏直接发展而来的，以乐器演奏为主，有的也表演歌舞，它和杂剧中的杂扮有着极为密切的关系。所以到南宋时散乐已成优伶之代称，至元代則更为通行”。同时，他联系到偃师宋墓认为梦粱录所謂“通名两段”，“其实是指的正杂剧和杂扮，杂扮是正杂剧的后散段，它和正杂剧合起来称为一場”。总的說来，他頗用了一番功夫，想从实物上把中国戏剧史上某些問題求得确切的解答，这种态度是值得贊同的。可是，按照我个人的粗淺看法，这里面頗多可以商討之处。首先是这十一块雕磚，据謂系分成两組嵌于墓室两壁，其中所謂“杂剧”和“杂扮”的四块，我曾在一个展覽会的预展中見过，都是很厚的单块，彼此不相連屬，所謂“散乐”的七块，想亦如此。如果不按徐同志那样分别，是四人为“正杂剧”和“杂扮”，七人为“散乐”，而把这十一块联系起来看，我們当然有理由认为它們是在表演戏剧。四人一組的可能是“演員”，七人一組的可能是“乐队”。即令是分嵌两壁，也不必就是毫无关系的两回事。同时，四人一組的虽然装束不同，但不能就此断定其“左起第一、二人应是正杂剧，第三、四人应是杂扮”。根据徐同志的看法，其“戴幞头”而作職官服色的两块是“正杂剧”，其“头裹軟巾”或“軟巾諢裹”而作平民装束的两块是“杂扮”。姑无論“杂扮”在北宋时期是否如吳自牧在元代成书的《梦粱录》中所說：“又有杂扮……即杂剧之后散段也”。徐同志却认定南宋时期的所謂“艳段”，說成“宋金杂剧的全部段数，是艳段、正杂剧和杂扮”，甚至把成书早于《梦粱录》将近二百年而所紀为北宋末期汴京事物的《东京梦华录》中“勾杂剧入場，一場两段”，认为是把南宋时期的“艳段”常常“省略”之故。难道事实眞是如此嗎？“杂扮”在北宋时期已經存在，固然不錯。但既然是“什么都扮”，为什么就不能扮戴幞头的職官？同时，“正杂剧”的題材既然无所限制，为什么不能“裹軟巾”而扮演平民？比方《澠水燕談录》載“教坊杂剧为小商，

自称姓赵，以瓦瓯卖沙糖"。又《独醒杂志》載"优人因內宴，为卖浆者"。这都是北宋时期的杂剧，其所扮人物就都不是戴幞头的职官而是市井小民。依据徐同志的看法这"应是杂扮"嗎？这恐怕是只从形式看問題。因此，他把偃师宋墓的三块雕磚分作"艳段"、"正杂剧"、"杂扮"。白沙宋墓的雕磚有四块，却又只凭人物的装扮把它分作"正杂剧"和"杂扮"。其实"杂扮"并不如《梦梁录》所說"即杂剧之后散段"，而"散段"也不屬于"通名两段"的一段。同时，"正杂剧"是对"先做寻常熟事一段的艳段"而言，并不一定"正杂剧"之后必然演一場"杂扮"。既然墓为北宋之墓，而地点又在河南一带，我們只能以《东京梦华录》所記載的北宋末期的汴京事物作为参考，决不能把南渡后将近二百年的临安事物引作根据。这就是說，年代、地点、环境，都已有所不同，如不加分别，必将造成混乱。据《东京梦华录》載，"京瓦伎艺"中如"弟子薛子大、薛子小、俏枝儿……般杂剧；楊望京，小儿相扑、杂剧；刘乔、河北子……杂班。""元宵"条，"楷枷儿杂剧；鄒遇、田地广杂扮"。都說明"杂剧"和"杂扮"并不是同一伎艺。假令"諸軍呈百戏"条"复有一装田舍儿者入場"可以附会为"杂扮"的話，则"其村夫者以杖背村妇出場毕"，次下即为"后部乐作，諸軍繳队杂剧一段，继而露台弟子杂剧一段"。那么，这种"村夫村妇"的演出，实在"杂剧两段"之前，也不能看作"杂剧的后散段。"所以，对于徐同志所說"它（杂扮）和正杂剧合起来称为一場"，是不能使人同意的。

白沙宋墓中七人一組的雕磚，很清楚地是一个乐部，而四人一組的却是四个扮演乐舞或杂剧的脚色。但他們是些什么脚色，却不能随便猜測。据《东京梦华录》"宰执亲王宗室百官入內上寿"条載：

"十二日，宰执、亲王、宗室、百官，入內上寿大起居……教坊色长二人，在殿上栏干边，皆諢裹，寬紫袍，金带义襴……教坊乐部，列于山楼下彩棚中，皆裹长脚幞头……諸杂剧色皆諢裹，……第一盏御酒，'歌板色'一名，唱'中腔'一遍訖。……第二盏御酒，'歌板色'唱如前，……第三盏，左右軍百戏入場……第四盏，如上仪舞毕，发譚子，'参軍色'执竹竿拂子，念'致語''口号'，諸'杂剧色'打和……百官酒，乐部起'三台'，舞如前毕。'参軍色'执竹竿子作語，勾'小儿队舞'……且舞且唱，又唱'破子'毕，小儿班首入。进'致語'，勾'杂剧'入場，一場两段。是时教坊'杂剧色'鱉膨、刘乔、侯伯朝、孟景初、王顔喜以下，皆使副也……"

根据这一段記載来看，北宋时期內廷大宴，其表演歌舞杂剧的教坊已各分部色，这里虽然只看見有"歌板色"、"参軍色"、"杂剧色"三种，实际上还有其他部色。据《都城紀胜》"瓦舍众伎"条載：

"散乐傳学，教坊十三部，唯以'杂剧'为'正色'。旧教坊有'篳篥部'、'大鼓部'、'杖鼓部'、'拍板色'、'笛色'、'琵琶色'、'筝色'、'方响色'、'笙色'、'舞旋色'、'歌板色'、'杂剧色'、'参軍色'。色有色长，部有部头……。'杂剧部'又戴諢裹，其余只是帽子、幞头。……紹兴三十一年，省廢教坊之后，每遇大宴，则撥差临安府衙前乐等人充应，屬修內司教乐所掌管……"

据此，南渡之初，其教坊仍按北宋时东京的制度，即所謂"旧教坊"。因此使我們知道，北宋时期的教坊除已見当时記載的"歌板色"、"参軍色"、"杂剧色"之外，还有其他十种部色。到宋高宗赵构的紹兴三十一年（即南渡后第三十五年——公元1161年），才因节省开支而取消这个专署，而以临安府衙前随时听候差使的民間艺人代替之。实际上在北宋的东京，民間艺人已早参杂在教坊中演出。白沙宋墓的墓主人生前是怎样一种身分虽不甚明确，但既具有完整的墓室和这些雕磚，必非一般平民可知。这十一块雕磚，显然是根据当时教坊的組織而作部分的模刻，如七人一組的"乐部"，其中有三人戴长脚幞头，其他或裹軟巾，或戴无脚幞头，（徐同志謂左起第一、二两人——大鼓、拍板二色，刻出"垂下的鬢发"，认为是两个女乐人，实则当时男女皆有鬢发，女性亦不一定"鬢发垂下"。）按《东京梦华录》所載："教坊乐部，……皆裹长脚幞头……諸杂剧色皆諢裹。"又《都城紀胜》所載："……旧教坊有篳篥部……杂剧部又戴諢裹，其余只是帽子、幞头"，都很清楚地說明戴"諢裹"的是杂剧人物，其他或"帽子"、或"幞头"、或"长脚幞头"并无一定。（徐同志指为展脚幞头，按展脚系对卷脚而言，与长脚有别）这七人一組的"乐部"虽系部分的模刻，具体而微，若与記載相印证，由左至右，应即"大鼓部"、"拍板色"、"篳篥部"、"杖鼓部"、"杖鼓部"、（杖鼓即細腰鼓，右击以杖、左拍以手）"篳篥部"、"笛色"等七人，其篳篥两人、杖鼓两人或即称"部"而不称"色"之故。至于四人一組的雕磚，徐同志认为左起"第一、二人应是正杂剧，第三、四人应是杂扮"，如以"諸杂剧色皆諢裹"作为印证，这种說法就錯了。因为第三、四人恰好是"諢裹"，表明他們正是"杂剧色"而不是"杂扮"。那个戴无脚幞头而簪花的左起第一人和戴长脚幞头的左起第二

人，則当屬于乐部。前者似为“舞旋色”，后者似为“参軍色”或“歌板色”。其“杂剧”二人，左起第四人手执长杆，或可附会为“竹竿子”，但“竹竿子”为乐舞杂剧的調度者，不当作“諢裹”，其所持长杆实为“磕瓜”一类用以击人者。如南宋画幅“眼药酸”一幀，其“諢裹”之“净色”，左手即亦持有竹篦。但根据《东京梦华录》所載，民間的“京瓦伎艺”中有“刘乔、河北子……杂班”，而“上寿”节目的敎坊“杂剧色”有“鼈膨、刘乔……以下皆使副也”。是不是誠如徐同志根据《梦粱录》所說：“杂扮即杂剧之后散段也”。所以刘乔既为“杂班”，同时又是“杂剧色”呢？但有一点很明确，刘乔在京瓦伎艺中是一个专事“杂班”的民間艺人，其进入宫廷而成为“杂剧色”，且做了“敎坊使副”，是一种个人发展。可不能因此理解为“杂班”就是“杂剧”，或“杂剧”为“正段”，“杂班”为“散段”，亦即所謂“通名两段”。在北宋时期，所謂“杂班”或“杂扮”，“多是借装为山东河北村人以資笑”。但到了南宋时期，則发展成为多門多样的“打和鼓、拈梢子、散耍”之类。同时，“杂班”和“杂扮”已分为两类，如周密《武林旧事》所載“乾淳敎坊乐部”（乾淳指宋孝宗赵昚的“乾道”年間及宋理宗赵昀的“淳祐”年間——公元 1165 年至 1252 年），“杂班”为“双头侯諒，散耍刘衮、刘信”。而“諸色伎艺人”条則“杂扮”为“铁刷湯、江魚头等二十六人”。“散耍”条則有“楊宝、陆行等五人”。由此可見北宋和南宋的“杂扮”已不能同年而語。《都城紀胜》解釋作“乃杂剧之散段也”，是南宋时代的“双头”（胯下另装一头，以翻斤斗为主，正立倒立皆成人形。王定保《唐摭言》所謂“两头娘子拜夫人”是也）、“散耍”（模拟各类人物形态，如“舞队”中“乔三敎”、“乔迎酒”、“乔亲事”之类。）并非說它是杂剧中一个片段，而是間杂在杂剧的演出前后要上一段，或亦穿插在杂剧中而演出。《梦粱录》把这句話加上一个“后”字，成为“即杂剧之后散段也”。已与《都城紀胜》所載不符。由是导致徐同志对那些雕磚的錯誤看法，甚至认为“正杂剧”和“杂扮”即所謂“通名两段”了。

还有，徐同志把七人一組的乐部名之为散乐，这也是一种名实不符的判断。他大概是根据《都城紀胜》所載，“散乐傳习”一条，其中包括諸部色，所以推断为“宋代的散乐是从唐代戏弄中的歌舞小戏直接发展而来的，以乐器演奏为主，有的也表演歌舞，它和杂剧中的杂扮有着极密切的关系”。这說法不但沒有根据，而且“唐代戏弄中的歌舞小戏”，及“杂剧中的杂扮”，都具有語病。因为唐代只有“歌舞戏”和“参軍戏”，无所謂“戏弄”和“歌舞小戏”。同时，“杂扮”既与“因題設事，杂以諧謔”的杂剧非屬一体，而只是“舞蹈”或“杂耍”之类，事实上是“散乐”中一个門类。如《东京梦华录》“京瓦伎艺”中有“王顔喜、蓋中宝、刘名广，散乐”。而“王顔喜”在“敎坊杂剧色”中則又为“使副”。这情况，和“刘乔”一样。他們都是民間艺人进入宫廷后做了“敎坊使副”，但不能因此而把“杂扮”和“散乐”联系起来，說成“它和杂剧中的杂扮有着极密切的关系”。因为“散乐”这一名詞来源很早，唐宋以前实为对官方的所謂“雅乐”而言，到了北宋时期，則为“民間艺人”的通称，以示与当时的“敎坊”有别。北宋时期对于《东京梦华录》所載“京瓦伎艺”中那些人物，一般都叫作“路岐人”，意即“流浪江湖，徘徊岐路”，主要是指“杂剧艺人”。如苏軾和周邠长韵律詩：“俯仰东西隔数州，老于歧路岂伶优”！可证。又南宋曾三異《同話录》云：

> “‘散乐’出‘周礼’，注云：‘野人之能乐舞者，’今乃謂之‘路岐人’，此皆市井之談，入士大夫之口，而当文之，岂可习为鄙俚！”

按“周礼”有“旄人敎舞散乐”語，其注作“野人之能乐舞者”，是对的。《隋书》“音乐志”載：“大业二年，突厥染干来朝，煬帝欲夸之。总追四方散乐，大集东都。”也說明了“散乐”是民間乐舞。事实上也就是当时所包甚广的“百戏”。而《都城紀胜》所載“散乐傳习”，是指“敎坊十三部”既已“省廢”而“撥差临安府衙前乐等人充应，屬修内司敎乐所掌管”。事实上这班“衙前乐”都是民間艺人，也便是“散乐”——“路岐人”。故“每遇大宴”，必須預作“傳习”，才不致临場失仪。如果要拿“敎坊十三部”甚至是“旧敎坊”的組織来解釋“宋代散乐”，认为“是从唐代戏弄中的歌舞小戏直接发展而来的。以乐器演奏为主，有的也表演歌舞，它和杂剧中的杂扮有着极密切的关系”。表面上好像把“十三部”都概括在内，其实是一种錯誤的看法。其錯誤，就是不曾把“敎坊乐部”和“民間散乐”弄清楚，只根据“散乐傳习”这个題目，竟把“敎坊十三部”都說成是“散乐”了。

总之，我对徐苹芳同志所撰兩篇关于“宋代杂剧雕磚”的考证文章及田进同志《唐戏弄俑》具有上述一些意見，我的看法不一定对，或許还有重大錯誤，如荷評正，极所欢迎。

一九六一、二、二〇

对于南京西善桥南朝墓砖刻竹林七賢图的管見

陈　直

一、七賢名次排列的先后

魏晋之际，竹林七賢姓名排列的先后，現知有三种不同的情况。一，見于世說新語任誕篇云：“陈留阮籍，譙国嵇康，河內山濤三人年皆相比，康年少亚之。預此契者，沛国刘伶，陈留阮咸，河內向秀，琅玡王戎七人，常集于竹林之下，肆意酣暢，故此謂竹林七賢。”晋书嵇康傳，即用此文，刪去三人年皆相比，康年少亚之两句。陶淵明圣賢群輔录，叙述竹林七賢，名次完全与世說任誕篇相同。后附按語云：“魏嘉平中，居河內山阳，共为竹林之游。見晋书、魏书，袁宏、戴逵为傳，孙統又为讚。”（袁宏七賢序、文选五君咏李善注，及御覽卷四百四十七，尙存有殘文，仅見阮山刘三人之事迹。戴逵竹林七賢論，多散見于世說刘孝标注中。）二，見于晋书嵇康傳云：“所与神交者，惟陈留阮籍，河內山濤。豫其流者，河內向秀，沛国刘伶，籍兄子咸，琅玡王戎，遂为竹林之游，世所謂竹林七賢也。”其事旣詳載于嵇康傳，虽未明言七賢以誰为首，实际确是以嵇康为首。向秀又列在刘伶之前，与第一类型大同小異。三，見于此次南朝墓所出之磚刻竹林七賢图，其名次首嵇康，次阮籍、山濤、王戎、向秀、刘伶、阮咸七人，与上述两类型，異同很大。以陶淵明之按語观之，引自两史书，两傳讚，与世說名次皆相同，可以推知在魏晋之間，多数依此排列。世說之名次，似以年岁相比分先后，本画磚之名次，似以声望高下分先后。又文选顏延之五君咏，首阮籍，次嵇康，次刘伶，次阮咸，次向秀。刪除山王二人，其名次又与上述三者不同。南京博物院本墓报告中，认为七賢以卒年分先后，与我之意見尙有不同。

二、嵇、阮、山、王四人的年岁有两說不同

晋书列傳記嵇康以魏景元三年死，年四十岁。阮籍以魏景元四年死，年五十四岁。山濤以晋太康四年死，年七十九岁。王戎以晋永兴二年死，年七十二岁。上推嵇康当生于魏黃初四年，阮籍生于汉建安十五年，山濤生于汉建安十年，王戎生于魏靑龙二年。山濤比嵇康长十八岁，比阮籍长五岁，（建安二十五年与黃初元年同为一年）阮籍比嵇康长十三岁，阮籍比王戎长二十五岁。山濤比王戎长三十岁。此皆唐修晋书之紀載。但世說任誕篇則云，“阮籍、嵇康、山濤三人年皆相比，康年少亚之。”所謂年皆相比，所謂年少亚之者，三人至多相差两三岁，与晋书所記，悬殊很大，故晋书嵇康傳，叙述竹林七賢，藍本于此，特将此二句刪去，以免自相矛盾，实則两說之中，現尙不能定其孰是。

三、向、刘、阮咸三人卒年皆在西晋初中期的考査

本报告有云：“向秀刘伶阮咸三人之卒年，看来也不会相去太远，最迟当在东晋初。”这数語实有商榷之必要。向刘阮三人，虽无正式的卒年，应当皆在西晋武帝时期，至迟到惠帝初年。王戎在七賢中，年紀最少，年寿又高，故卒年屬于最后。圣賢群輔录，記七賢竹林之游，在魏嘉平中。嘉平共六年，假若从嘉平三年起算，至东晋元帝建武元年，已六十七年，三人参加游宴时，至少二十余岁，則三人寿必至九十以上，知其說不然矣。向秀之年，证之世說文学篇云：“初注庄子者数十家，莫能究其旨要。向秀于旧注外为解，妙析奇致，大暢玄風。唯秋水至乐二篇，未竟而秀卒，秀子幼，义遂零落，然犹有別本。郭象者为人薄行有雋才，見秀义不傳于世，遂竊以为己有”云云。晋书郭象本傳云：“永嘉末病卒。”以郭象竊庄之人，且卒于西晋之末，距秀之卒，当有一段时期。又世說賞誉篇云：“向秀子純、悌，幷令淑有清流。”刘孝标注，引竹林七賢論云：“向純字长悌，位至侍中，向悌字叔逊，位至御史中丞，

洛阳败，純、悌出奔，为贼所害。"向秀卒时，其子方幼，現已宦成名立，死于洛阳之难，則稽考向秀之死当在武帝之时。

刘伶之死，据世說任誕篇刘孝标注，引竹林七賢論云："阮籍与刘伶，共飲步兵厨中，并醉而死。刘注駁云："此好事者为之言，籍景元中卒，而刘伶泰始中犹在。"晋书本傳亦言，"泰始中对策，盛言无为之化，竟以寿終。"是刘伶之卒，应在武帝泰始之后也。

阮咸之死，晋书本傳叙"咸曉音律，以忤荀勗，左迁为始平太守"。世說术解篇略云，"荀勗善解音声，时論謂之闇解，遂調律呂，正雅乐。阮咸妙賞，时謂神解。荀勗忌之，遂出阮为始平太守。后有田父耕于野，得周时玉尺，荀試以校己所治钟鼓金石絲竹，皆觉短一黍，于是服阮神識。"刘孝标注云："阮咸因事左迁始平太守而病卒。后得地中古銅尺，荀勗校今尺短四分，方明咸果解音。" 晋书律历志亦云："会咸病卒，武帝以勗律与周汉器合，故施用之。"据刘注及晋志，阮咸官始平太守，不久即病卒，卒后方得周代銅尺，荀勗此事在太康时，則阮咸之卒，在晋武帝太康时期可知。綜上論述，本画磚七賢之次序，不是以卒年先后而排列。

四、画磚的艺术及其他問題

竹林之游，其地在河內山阳县。倘欲图繪七賢，在一般画家，势必琅玕圍繞，蒼翠成阴。乃本画磚以垂柳、长松、銀杏等为主要題材。最后仅画闊叶竹两株，用画龙点睛之法，实高出寻常画手想象之外。所画皆为曹魏嘉平时情況。如嵇康之琴，阮咸之阮，向秀之端坐沉思，皆表現出个人之特性。阮、王、山、刘四人，則主要在飲酒。画山濤、王戎，体現其瀟洒出尘之想，削弱其富貴利达之态。蓋其时顏延年五君咏尚未出現，故对山、王二人，尙有相当之尊重。

画磚画王戎手执如意，据裴启語林云：（馬氏玉函山房輯佚书本。）"王戎以如意指林公云：何柱汝忆摇觸时否；何柱林公小字也。"林公为支道林。又世說記"謝仁祖能作異舞，王公熟視謂客曰，使人思安丰。"因王戎封安丰侯也。本画磚所画王戎之手持如意，隐寓有指支道林之形势。

本画磚題字，刘伶作刘灵。据文选五君咏李善注引袁宏竹林名士傳作刘灵为建威參軍。又文选向秀思旧賦，李善注引臧榮緒晋书，亦作向秀刘灵之徒。但刘伶字伯倫，命名取义于黃帝时作乐之伶倫。古人名字多相适应，則作刘伶为正字，作刘灵者为假借字。

五、魏晋人对荣启期之崇拜

荣启期始見于列子天瑞篇。淮南子立术齐俗訓，及說苑杂言篇。汉书古今人表，又作荣声期。魏晋以来人士，对荣启期尤极推崇。文选嵇康琴賦云："于是遯世之士，荣期綺季之疇。"康著高士傳，今已不傳，馬氏玉函山房輯佚书，及严可均全晋文，皆有輯本。根据御覽五百零九卷所引，荣启期之名，列在高士傳內。現存之皇甫謐高士傳，荣启期与黔婁之名相联次，蓋亦仿嵇傳之例。除此次报告中指出顾画陶詩之外，如孙登有荣启期贊，見艺文类聚卷三十六。陆云有荣启期贊，見全晋文一百零四卷。又裴启字荣期，見裴氏語林輯本。范启字荣期，見世說排調篇。两晋时人命名，多取义于荣启期。綜合上述，在繪画文艺作品方面，用荣启期作題材者，在两晋时最为盛行。本画像磚取以配合七賢，亦同此例。南北朝以来，此風漸減。至隋唐时尙鑄有"荣启奇問，答曰孔夫子"之九字銘文銅鏡，則是企羨最后之尾声。見金石索金索鏡类，西安汉城在二十年前亦出一面，完全与金石索著录者相同。至于本画磚时代之推測，应为东晋末期作品。不但荣启期在东晋以后，即少繪画，即以題字而論，是由隶书向楷书过渡。"向上行第三十一"磚刻文字，用笔流丽，宛轉如游絲，极似二王風格。与刘宋爨龙顏碑、刘怀民墓志，純用方笔者不同。薄字及沙奸二磚，当为陶工姓名，沙奸当讀如沙干，不当讀为忠奸之奸。汉书刘澤傳，田生以画奸营陵侯澤，史記作干是也。

一九六一年二月五日于西北大学新村

从"荀岳""左棻"两墓志中得到的晋陵綫索和其他

蔣若是

西晋建都洛阳經四帝（武帝、惠帝、怀帝、愍帝）五十二年，除怀帝（司馬熾）、愍帝（司馬鄴）被刘聪杀于平阳外；武帝（司馬炎）、惠帝（司馬衷）均死于帝位。加上追封的宣帝（司馬懿）、景帝（司馬师）、文帝（司馬昭）合共五帝，其陵均应在洛阳，但史书无所載。晋书只載陵号，于陵址所在多略而不詳。清乾隆間，洛阳知县龔崧林編修洛阳县志，对于洛阳历代帝陵，費了很多功夫，北邙山上許多有名的大冢，根据他的考证认为其冢为某某帝者，都立石刻上名号。而且还作了实地丈量，注之志书。在每一陵名之下并加注知县龔崧林于某处某处考得之等以示郑重。独于晋諸陵除宣帝一陵所考已证明失实外①，其余諸陵或称"今失考"，或从略，致使一代帝陵，成为千載疑案。

1918年"晋故中书侍郎穎川穎阴荀岳及妻刘簡訓墓志"（图1、2）为人盜发出土之后，第一次透露出晋陵的消息。郭玉堂《洛阳出土石刻时地記》（以下簡称时地記）記此志說："民国七年阴历六月，洛阳故城东十里蔡庄人掘井得之，石四面刻字。"②志正面十七行，背面十八行，两側有夫人刘氏附葬記事文字五行，行各二十一字，除空格外，共为六百九十二字。在洛阳历年出土晋墓志中，其規模仅次于"徐美人墓志"③。志中記載：

"（荀岳）元康五年（公元295年）七月乙丑朔八日丙申岁在乙卯疾病卒……先祖世安措于穎川穎阴县之北，其年七月十二日大雨过常，旧墓下湿崩坏者多，圣詔嘉悼，愍其貧約，特賜墓田一頃，錢十五万以供葬事，是以别安措于河南洛阳县之东陪附晋文帝陵道之右，其年十月戊午朔二十二日庚辰葬……。"其下記載晋帝两詔书也說是："荀岳忠正簡誠，秉心不苟，早喪才志，既愍惜之，聞其

1. 晋荀岳及妻刘簡訓墓志

① 龔氏誤以"青台冢"为晋宣帝塋，后經盜掘內出土有魏元𢙣墓志，知为魏冢。

② 原书第10頁。

③ 1953年洛阳考古发掘队发掘，石藏洛阳博物館。

家居貧約，丧葬无資，修素至此，又可嘉悼也。旧墓遇水，欲于此下权葬，其賜葬地一頃，錢十五万以供葬事。”这里清楚的說明荀岳死后本应該葬穎阴先人旧塋，因适逢大雨过常，旧墓下湿，蒙晋惠帝的殊遇，臨时权葬于晋文帝陵道之右的。

晋书文帝紀：“（咸熙二年，公元265年，是年司馬炎即帝位改元泰始）秋八月辛卯，帝崩于露寢，时年五十五。九月癸酉葬崇阳陵”④下距荀岳附葬陵右三十年。从这里可以窥知晋崇阳陵在现在偃师县蔡庄村附近，这是在将近一千七百年后，从地下材料中透露晋陵所在的第一个綫索。

第二个透露晋陵消息的是“晋武帝貴人左太冲之妹左棻墓志”（图3）的出土，这方墓志很小，志文寥寥数行，正面只末字空格，共三十九字。背面記載左氏父兄及其兄子承祠貴人者姓名，七行凡五十字，合共八十九字。志面正文称：

“左棻字兰芝，齐国临淄人，晋武帝貴人也，永康元年（公元300年）三月十八日薨，四月廿五日葬峻阳陵西徼道內”。

峻阳陵是晋武帝司馬炎的陵寝，晋书武帝紀：“（太熙元年四月，公元290年）帝崩于含章殿，时年五十五，葬峻阳陵……”⑤

《时地記》記此志說：“民国十九年（公元1930年）阴历十二月偃师城西十五里蔡庄村鮑姓自地中掘出，地在洛阳故城东十里。志石大如寻常，用磚表里刻字，重七斤十二两。……民国二十七年，无錫許同莘橅原志于石，屬玉堂（原作唐誤）立之墓墟，系以銘云‘中华民国十九年多偃师蔡庄民掘地得古冢，有石刻长尺有二，廣平之視其文，晋左貴人墓也。后八年有过而吊者，哀岸谷之变迁，

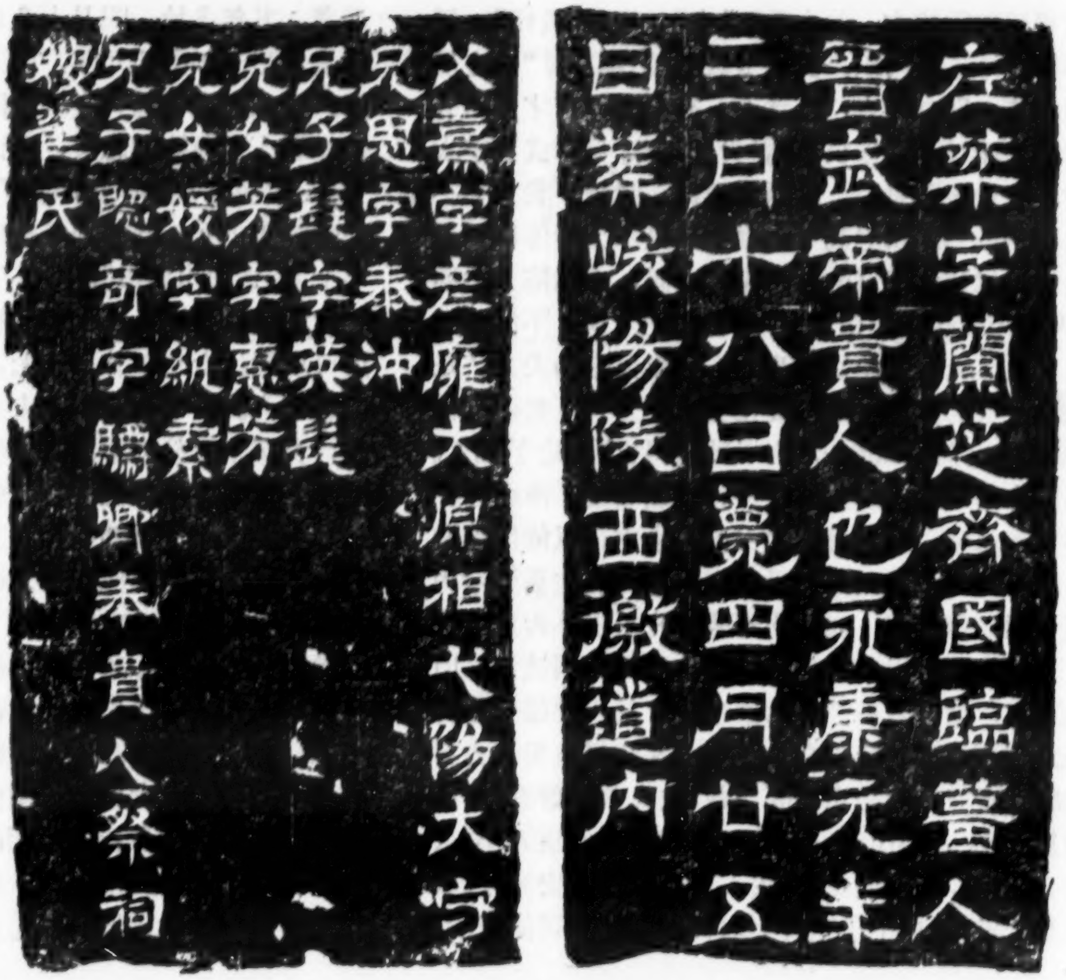
④ 商务印书館縮印百衲本二十四史4852頁。

⑤ 同上书4859頁。

2. 晋荀岳及妻刘簡訓墓志（背面及側面）

恐壤土之灭沒，橅刻于石，加封树焉，并集泰冲句为銘曰：有晬其容，国風所禀，秉該泛博，綷以藻咏，附丽皇极，丹青焕炳，茫茫終古，幽泉高鏡，末署郭翰臣（玉堂）监立，而不自具名也。左貴嬪为左思之妹，事具晋书后妃列傳中……”。

郭玉堂先生于1957年病殁，我在1956年11月13日曾专为此事去訪問过他，据郭先生說：石出南蔡庄北地四五里儁子山，后橅刻立石处在原志石出土地以西三四丈，并非左棻墓原处。其西隔小沟，并有崔鴬鴬墓。关于崔鴬鴬墓，他說这是乡人傳說，当然并无可考，但足以供就地探詢左棻墓葬并进而寻求峻阳陵所在，故并記于此。



3. 晋左棻墓志（左背面）

这是一个很有意思的綫索。左棻墓志出土上距荀岳墓志出土十二年，二者一在南蔡庄村，一在南蔡庄北地，相距不过五里，这已經为晋陵的南北綫勾出一个簡单的輪廓了。（图4）

但是史书关于晋陵的地址并不是一点也沒有透露，晋书宣帝紀：

“（嘉平三年，公元251年）……六月，帝寝疾，……秋八月戊寅崩于京师，时年七十三，……九月庚申，葬于河陰，謚曰文貞后改謚文宣。先是預作終制于首阳山，为土藏，不坟不树，作顧命三篇，斂以时服，不設明器，后終者不得合葬，一如遺命……”

从这里可以看出两个問題，一是說晋宣帝死前就在首阳山营墓，死后也就葬在首阳山。首阳山在今洛阳故城东十里，恰巧和南蔡庄在南北一条綫上。二是說晋宣帝在首阳山造墓“为土藏，不坟不树”。死前并作顧命三篇，使后輩要“一如遺命”。可見晋陵是不起坟冢，不植树木，只作一个地下土藏，作为死者的葬身之地。这是不是为了儉約呢？当然并不尽然，恐怕主要的还是司馬懿惕于前朝陵墓的被劫，为防备后来盗发而預为之謀的一种手段。另外晋惠帝即位之初，永平元年（公元290年）就頒布了一条詔令“詔子弟及群官并不得謁陵”⑥由于当时的“不坟不树”和严守秘密，使西晋帝陵，成为近代的考古之謎，現在从这两方墓志上，总算找到了初步的答案。

古人墓志往往記載着許多可貴的史料，而这些史料又常为“正史”略而不載。年久事湮，遂成悬案。除上述西晋陵墓材料外，此二志中保存的史料倘复不少，前人已多有考证。晋书后妃傳：“左貴嬪名芬，兄思別有傳。芬少好学，善綴文，名亚于思。武帝聞而納之，泰始八年拜修仪，……后为貴嬪，姿陋无寵，以才德見礼，体羸多患，常居薄室。帝每游华林，輒回輦过之，言及文义，辞对清华，左右傳听，无不称美。及元楊皇后崩，芬献誄。……咸宁二年納悼后，芬于座受詔作頌……。及帝女万年公主薨，帝痛悼不已，詔芬为誄，其言甚丽，帝重芬辞藻，每有方物異宝，必詔为賦頌，以是屢获恩賜焉。”⑦左棻既为一代才华，又为武帝所寵幸，故死

⑥ 同上书4861頁。

⑦ 同上书5070頁。

后得以陪附陵右。然志称"貴人"，傳称"貴嬪"，晋书后妃傳不載內职，罗振玉《辽居乙稿》謂"考之后妃各傳，則有夫人，有貴人，有貴嬪，有才人，有淑媛，有淑妃，有修仪，有君貴人之称，見孝武文李太后傳。貴嬪則見左、胡两貴嬪傳。貴嬪、貴人初不知是一是二及秩之高下。惟孝武文李太后傳称'孝武即位尊为淑妃（淑妃殆淑媛之譌，安德陈太后傳'入宫为淑媛，薨贈夫人'。若淑妃之秩，不能下于夫人也。）太元三年进为貴人，九年又进为夫人。'是夫人之次为貴人。貴人疑在三夫人之列，貴嬪或在九嬪中，殆是二非一，当以碑为得也"。此于古代內职方面足以正史之疑者一。志載名蓁，傳名芬。芬父字彥雍，左思傳云"父雍起小吏，以能擢授殿中侍御史"。志阴刻列左思一家名，并記左蓁无后內兄子驃卿奉祭祠，而傳均不載，此足以补古史缺文者二。荀岳所以得附晋陵，是由于"大雨过常，旧墓下湿，崩坏者多。"晋书惠帝紀，是岁荆揚兖豫青徐六州大水，与此正合，此足与水文气象災情史料相印证者三。荀岳志正面記載"夫人刘年卅五"，志側复記"夫人刘氏年五十四"，岳葬时在元康五年（公元295年），而志側記載"夫人刘氏……永安元年（公元304年）岁在甲子三月十六日癸丑卒于司徒府，乙卯殯，其年多故，四月十八日乙酉附葬。"永安元年上去元康五年中經九年，而夫人恰由四十五到五十四，是志側文字为夫人刘氏附葬时所刻，据此足以窺知晋人后葬补刻志文，以证古代風俗者四。志称："息女柔字徽音，年廿，適乐陵石庶祖；次息男隐字鳴鶴年十九，娶琅耶王士瑋女；次女和字韶音，年十七，适潁川許昌陈敬祖，三日妇；次女恭字惠音，年十四適弘农楊士产，拜时晚生二女，皆不育。"这里可以看出女儿年廿、十七，甚至仅十四岁便早已出閣适人。晋书武帝紀："太始九年……冬十月辛巳制，女年十七父母不嫁者，使长吏配之。"⑧这并不是习俗，而是当时統治阶級强迫人民在早婚。此足以补封建社会之婚姻制度者五。二志之中可举有关补正史实者五，其他文字之演化，詞章之变迁又足以考证我国文字、文学嬗遞之迹；而二志书法上承汉魏下启六朝，亦为我国书法艺术中之佳制。

洛阳为我国历史上的古都，近百年来所見古人墓志，絕大多数出在洛阳，特别是西晋、北魏时期，皇亲貴族，居洛者多，故两代墓志独以洛阳为最。在这些墓志中包含着多方面的原始第一手史料，是极其可貴的一批文化遺产。据近年初步統計，解放以前洛阳一地被盜发的墓志总数約在五千方以上，其盜发的古墓当不下万座。其中的珍貴文物輕便者被帝国主义劫运出国，笨重如墓志、石刻者則散佚附近各处。解放后根据党的文物保护政策，由国家撥款对上述散佚的墓志进行了收集保护，現在已經收集到一千多方。預計全部收齐（連同外地保存的）总数在四千方左右。将来集中保管，对科学研究将提供极大的便利。

4. 晋陵位置示意图

⑧ 同上书4856頁。

北京牛街礼拜寺两方阿拉伯文的古刻

懿 恭

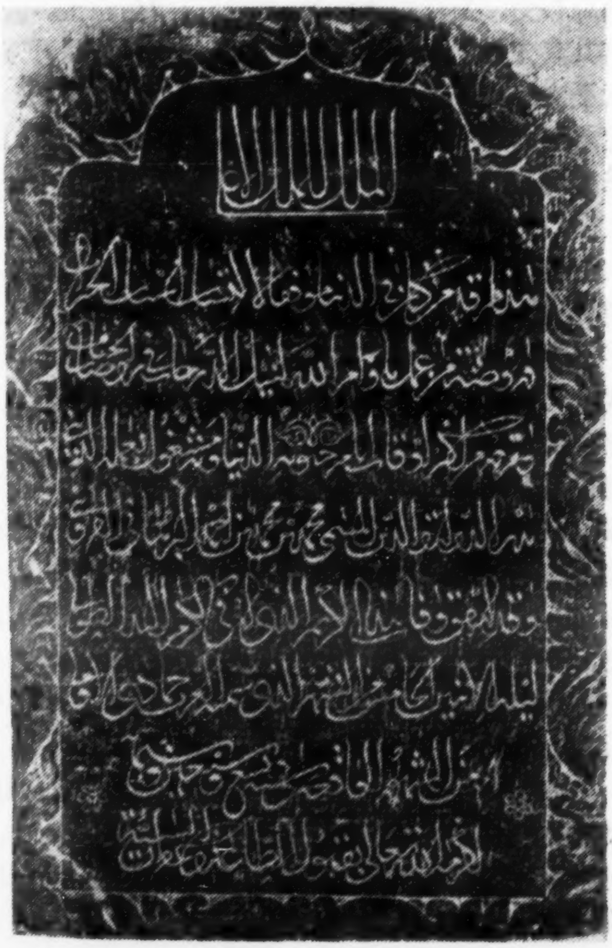
北京广安門內牛街礼拜寺，是始建于辽金时代的古寺。在寺东南跨院里，有两座阿拉伯人的古墓：

1. 东側是阿哈默德·玎尔搭尼墓，墓碑全部阿拉伯文，高66、寬43厘米(图1)。

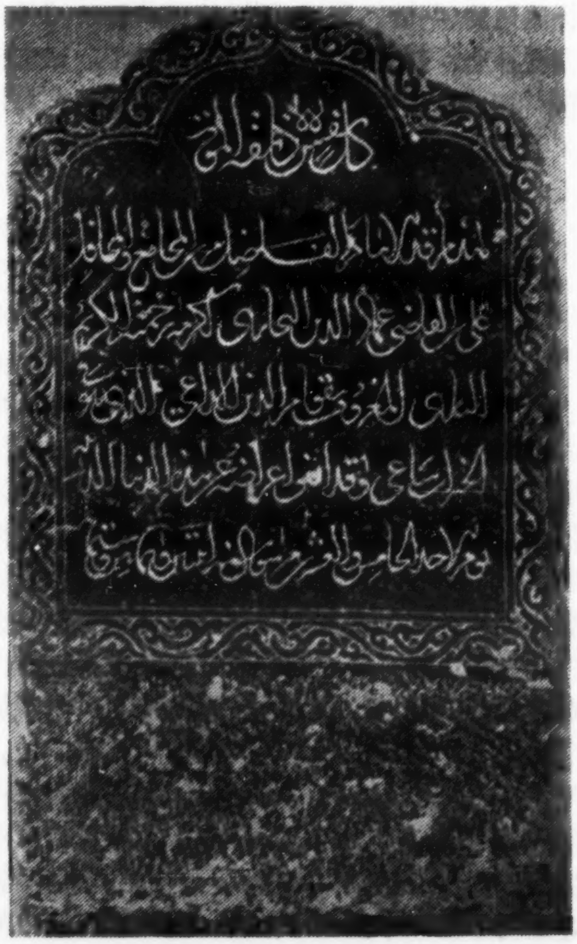
2. 西側是尔麻頓的尼之子阿礼墓，墓碑全部阿拉伯文，高66、寬38厘米(图2)。

两位墓主人曾在元初来大都（即今北京）傳教，寄居寺內。阿哈默德·玎尔搭尼卒于回历679年，阿礼卒于回历682年，相当元世祖忽必烈至元十七年和二十年，即公元1280和1283年。石刻早于泉州阿拉伯人格兰脫（卒于回历690年）墓碑十年，(見《泉州宗教石刻》）早于揚州仙鶴寺藏元大德十一年（回历707年）达魯花赤捏古伯（撒穆逊丁）墓碑二十七年。(見《文参》1957年第9期)就現在所知，国內所存元代阿拉伯文石刻，以北京这两方为最早。

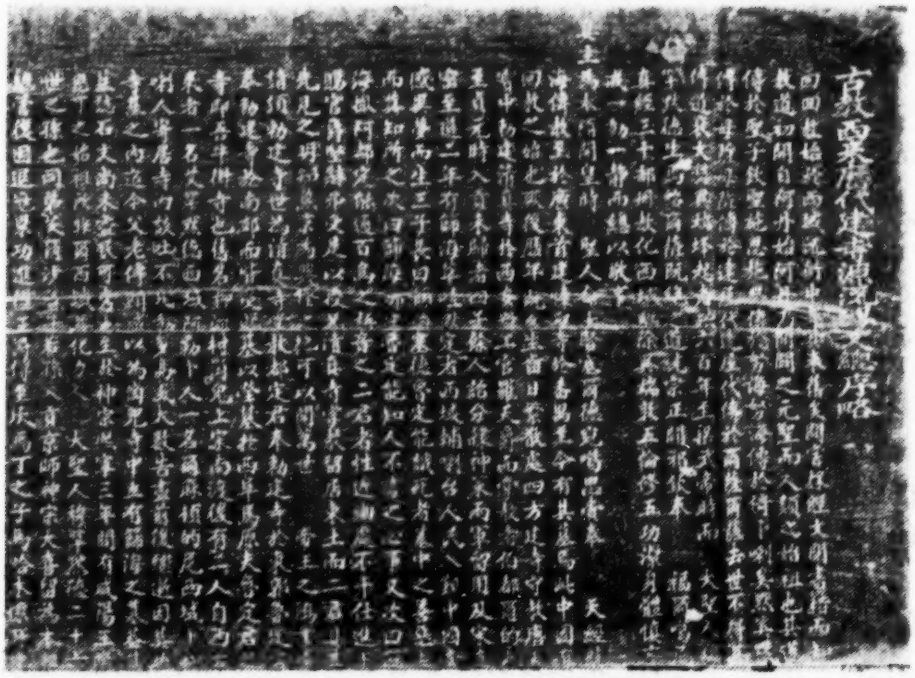
从元代白話的"圣旨"碑里可以看出，当时各种宗教都受到王朝的保护。如"和尙根底寺，也立乔大师底胡木剌，先生根底观院，达失蛮根底蜜昔吉，那的每引头儿拜天底人，不得俗人搔扰，不拣甚么差发休交出者。破坏了的房舍、旧的寺观修补者。……"（見蒙古太宗窩闊台十年的陕西凤翔长春观圣旨碑）这里提到了佛教寺、景教寺（也立乔是也里可温的異譯，大师如今称神父、牧师，胡木剌意即寺或礼拜堂）、道教观（元人称道士为先生）和伊斯兰教礼拜寺（达失蛮即伊斯兰教徒，蜜昔吉即礼拜寺）。元朝的圣旨碑，在国內各地仍保存有



1. 阿哈默德·玎尔搭尼墓碣　元至元十七年



2. 阿礼墓碣　元至元廿年



3. 乾隆四十六年古敎西来历代建寺源流碑文总序略(部份)

不少，而清眞礼拜寺更是遍及全国，但伊斯兰敎石刻現在見于著录的并不太多，还有待我們继續搜集和訪拓。

寺內还保存着一方乾隆四十六年（1781）《古敎西来历代建寺源流碑文总序略》的木刻（图3），是根据明崇禎三年（1630）掌敎王永寿等建立的碑文增补重刻的(明碑已佚)。可以給这两方阿拉伯文石刻作些补充，并对北京坊巷地理的沿革，提供些新的資料。这块木刻文字从来未見著录。碑文有云：

> "……原夫魯定君之寺，即吾牛街寺也，旧名柳河村、崗儿上。宋南渡后，有二人自西方来者，一名艾罕默德，西域阿勒卜人；一名尔麻頓的尼，西域卜哈喇人，寄居寺內，談吐不凡，动多高風。大数告尽，前后继逝。因葬于寺基之內。迄今父老傳聞，咸以为崗儿寺中，立有篩海之墓。盖其墓志石文，尙未尽泯，可考也。……"

碑里所說的艾罕默德和尔麻頓的尼，就是这两方阿拉伯文墓碑的墓主人。所謂"柳河村、崗儿上"，据光緒順天府志引析津日記、西坡类稿、藤阴杂記等书所記，現在广安門大街下斜街口的圣安寺，是在柳湖村，白紙坊陈家胡同的崇效寺，是在柳湖村西。柳湖村又作柳河村，再結合本碑的柳河村，我們知道現在牛街一带，正是元明时代柳河村的旧址。唐幽州、辽南京、金中都的故城址，約在今西便門外会城門村以南，广安門蝎子口以东，騾馬市大街潘家河沿以西，右安門凉水河以北。(此是金完顏亮扩建后的中都）牛街一带在唐、辽、金旧城內的东部。当蒙古大軍南攻金中都时，中都因兵火，受到很严重的破坏，宮殿民居尽成廢墟。处于都市冲要民居櫛比地区的現在牛街一带，变成为居民聚落的柳河村，是可以理解的。經过元明，在嘉靖間扩建今北京外城后，才逐漸复兴。柳河村至清初时，已是"匪独湖湮，柳亦不見"，一直到解放前，这一带还是人烟稀少，荒塚累累。"崗儿上"当系現在广安門內南綫閣南口以东一片空闊地带的共名，当然牛街一带也包括在內。崗儿亦作閣儿，是'角儿'的音变。南北綫閣就是辽"燕角"的譌音，燕角亦省称角儿。"角儿上"即角儿这一带地方上，犹之宣武門內南閣市口北一带称"坡儿上"，西山模式口村东称"碑儿上"。

牛街礼拜寺的創建年代，乾隆木刻碑文說："……及宋眞宗至道二年，有篩海革哇默定者，西域輔喇台人氏，入覲中国，常感異梦而生三子，长曰篩海塞德魯定，……次曰篩海那速魯定，……又次曰篩海撒阿都定……二君者（指篩海那速魯定和篩海撒阿都定）性近幽处，不干仕进，上賜官爵，坚辞弗受。是以授为淸眞寺掌敎，留居东土。而二君具其先見之明，知燕京为兴隆之地，可以开万世帝王之鸿业，遂請頒勅建寺，世为淸眞寺掌敎。都定君奉勅建寺于东郭，魯定君奉勅建寺于南郊，而皆受賜基，以塋墓于西阜焉"(下即接前面所引一段文字)。一般談建寺年代，大多根据此碑作北宋眞宗至道二年（旧都文物略作六年），眞宗并沒有"至道"年号，至道是宋太宗年号；(只有三年，更无六年一說）而且从碑文中看至道二年并不是建寺的年代。北京自五代晋天福元年（公元936年）石敬塘割燕云十六州献給契丹后，已不屬于中原，北宋皇帝不可能对現在北京地区頒发勅旨；东郭、南郊，似指元新建大都的东郭和南郊，因为按現在的地望，牛街是在唐、辽、金旧城內的东部而不是南郊。如果說建寺的年代是北宋，还不如說是辽更为妥当。"宋南渡后"来自西域的两位篩海，当在金迁都汴京，蒙古入燕京（公元1215年）的前后。

牛街礼拜寺建寺之久，两位阿拉伯老篩海到北京傳敎之早，使我們搞北京史的人感到很大兴趣。但笔者对宗敎史知識很短淺，希望史学家和伊斯兰敎的学者，多多予以指正和补充。

讀鮮于枢大字詩贊真迹卷

潘 伯 鷹

元鮮于樞大字詩贊眞迹卷，原藏周湘云家，解放后，由政府收购，現藏上海博物館。麻紙本，凡六接。纵 43.45 厘米，横 876.4 厘米。行草书，共七十一行。每行二、三、四字不等。此卷前书七言古詩一首，据陆居仁次韵跋詩，知首缺六韵。自"鉅榜照九州"句起（此句首缺二字），继以吸月杯贊。最后題云："继荣以此紙徵拙作，乘兴书此，不可示他人也。困学民鮮于樞"。款朱文图印"鮮于"二字。

其后另一紙为陆居仁詩跋。麻紙本，纵 42.7 厘米，横 205.8 厘米。陆詩次韵二首，后題云"閱伯几省幕，雪庵昭文贊，辞翰俱美，把玩不忍釋手。因用韵二章，一贊昭文，一悼省幕。观者毋以狗尾續貂为誚。时岁在辛亥暮春十有八日，吳东野人陆居仁为范寅中书于張隐君之水竹軒。"共四十三行，草书，字大寸許。首款二印，上长方朱文"云間"二字，下方白文"幽谷一叟"四字。尾款四印，方白文"陆氏居仁"四字，方朱文"宅之"二字，方白文"□松亭"三字，方朱文"寄寄軒"三字。

最后一紙，清康熙間徐乾学跋，不記。

讀此卷后，略談个人的感想如后：

首先，从傳世的鮮于笔迹上說，据佩文斋书画譜有"与严处士翰墨"一件，"遺墨"一件，"詩帖"一件，"迎詔三詩"一件，"兰亭記"一件，"草书后赤壁賦"一件，"詩墨"一件，"眞草千文"一件，"草书千文"一件，"墨迹"一件，"帖"一件（原注：戏鸿堂法帖），"游高亭岩詩記"一件，"行书进学解"一件，共十二件。本来就很少。而現在一般所能見到的，除簡单的題签之外，无論石刻或眞迹影印本，也不过十多件。例如"襄阳歌"，"石鼓歌"，"次韵仇仁父晚秋杂兴"，"乱泉飞下翠屏中"詩，大草四屏，"醉时歌"及唐人絕句，楷书麻徵君透光古鏡歌，大字杜工部行次昭陵詩，楷书御史箴及与赵孟頫合作草书千文（鮮于写至"多士实宁"止，歿后由赵續完），論草书帖，題保母磚詩，祭侄稿跋尾等。(其中杜詩尙是1959年方由文物出版社影印出版）除此之外，在上海博物館尙有眞迹三件：一为絹本大字詩軸，一为紙本"送李願归盘谷序"(以前曾由上海有正书局影印)，一即此卷。以个人淺薄所知，鮮于傳世眞迹以此为第一，因为它最足以代表鮮于的笔势特点。

复次，就鮮于笔势的特点来讲，值得研究。我們用来衡量书法高下的尺度有两方面，一是笔法，二是字形。就笔法言之，鮮于是一个最能悬腕写字的人。陈釋曾在他所著的《翰林要訣》十二章中，第一章即論执笔。他說执笔有三种，第三种叫"悬腕"。他在"悬腕"中加注云"悬着空中最有力。今代惟鮮于郎中善悬腕书。余問之。瞑目伸臂曰'胆，胆，胆！'"这一段記載，活画出了鮮于的神气。鮮于樞在"論草书帖"中，甚至指責草书的笔法"至山谷乃大坏不可复理"。黄山谷是一个考究笔法的人，尙遭到他的批評，可見他对笔法的坚持。就字形言之，古代大家虽然大体上每人的字形都只屬一种，但每次作字，字形多少皆有变化。鮮于也不例外。就普通所見到的鮮于字形加以分析，大約有如下的几例：一是他的題跋签署之类，如祭侄稿签及跋，保母磚詩，"南宫天机墨妙"等較小的行楷书，屬于规矩謹敕的；二是大字楷书，如古銅鏡歌，御史箴，甚至盘谷序中的一部份，屬于规矩而兼恢弘的；（其中古銅鏡歌笔画方折廉悍尤其有恢弘之趣）。三是行草书中近乎颜苏的，如襄阳歌之类；四是狂草近乎怀素的，如"乱泉飞下翠屏中"詩及大草四屏屬之；五是醉时歌及唐絕句一类，字形受李北海的影响更多，下笔稍肥厚，与同时的赵孟頫、邓文原为近；六是晚秋杂兴詩一类，笔画較为瘦挺，轉折的痕迹非常尖銳，这类字再加放纵一些，便与合作的草书千文前半卷及盘谷序中的一部份相同了；七是旣纵肆而又坚实，气魄雄渾而规矩不失的一类，如行次昭陵詩及此卷是其确例。

除了笔法字形之外，而又不离乎笔法字形之中的更重要的一点，乃是在字画中所表現出的作者的人格与風度。我国自来論书法的傳統标准是特别注重这一点的。前人以为书法之所以成为最高的艺术

的一种，即由于它不仅是一个笔画练习的技艺，更根本的是作者性格、人品的流露。这就必須就作者的思想和行为作全面的衡量了。这种論书标准，尤其自欧阳修、苏軾、黃庭坚以来，乃至与鮮于同时的柳貫都是一致坚持的。鮮于是一个倜儻磊落，富有雄豪气度的人，他性情直爽，爱好天然，文学又极优美。他的字在这一点上表現得极为突出。他的书迹，不論每种字形如何不同，笔法如何变化，而所表現出来的磊落雄豪的特色是一致的。不过以他流傳下来的书迹而論，有的这些偏多，有的另一些偏多，略如以上所举。在这些书迹中，若欲选一种包涵他的特点比較完全，最足以代表他的作品，应屬此卷。

复次，我們还可略举与鮮于同时或稍后一些的著名书家作一比較。在我国书史上，元初书法以鮮于、赵孟頫、邓文原为三大家。邓的字好处在沈着古厚，差处在变化少，尤其是規模不大，始終被籠罩在赵孟頫的范圍之內（元人龔璛及明人陆深皆有如此見解）。元初书法无疑以赵为大家，能与之分庭抗礼者，只有鮮于，并且可以互相映发互相补足。赵的书法淵源深广，規矩謹严，化旧为新，变幻不测。尤其肯以最高的天姿，服从最严的法度，是值得后学师法的地方。赵不是不能"奇"，而他却不强調"奇"。他的"奇"即在他的"大"之中。鮮于則淵源不是不深，規矩不是不严，（邓文原云"伯几于书法，用功极深。"）但他却能不以淵源規矩为限，翻騰出奇。宋本評論鮮于的书法說："困学如云間公子，玉骨横秋，富貴風流，仍复度世"可謂一語破的，正說出他与赵书的不同和堪与比并之处。

这一切在熟讀此卷后，可有更深刻的了解。

* * *

文献記載中关于鮮于樞本人的材料很缺乏，以他这样一个重要的书家，元史竟不曾为他立傳。这情况正与唐书不曾为孙过庭立傳相同。他是一个很出色的文学家，从他的《晚秋杂兴詩》可以得到确证。他的著作，四庫目中未录。他的詩集名为《困学斋詩集》，收在一部总集《宋元名公詩集》內（我未見过）。另有一卷《困学斋杂录》，收在《知不足斋丛书》中。这书只是他平时随意摘記的小册子，无甚重要資料。因此要了解鮮于樞，不得不向与他有交游的作者著述中搜取。今以手边书册粗作檢寻，約以戴表元《剡源先生文集》、赵孟頫《松雪斋文集》、柳貫《柳待制文集》最为重要，其中以赵孟頫与他交誼最厚，集中贈他的詩很多。茲就三人集內摘其有关者如下：

《剡源先生文集》卷之二《困学斋記》：

"丁亥之春，余識鮮于伯几于杭。方是时，伯几以材选为三司史掾，意气雄豪。每晨出則載笔檟与其长廷爭是非；一語不合，輒飄飄然欲置章綬去，漁猎山澤間而后为快。軒騎所过，父老环聚指目曰'此我鮮于公也'。及日晏归，焚香弄翰，取数十百年古鼎彝器陈諸阶除，搜抉断文廢款，若明日急有所須而为之者。門无褻宾，至則相对吟諷松竹之間，或命觴徑醉。醉极作放歌怪字亦有足悅。……眞以为世外奇崛不凡人也。別去五年复来，名字翳然无聞。問之，云'伯几比来，懶不耐事，閉門謝客，方营一室名曰困学之斋，将收放心而求寡过焉。'"

《松雪斋文集》卷第二《寄鮮于伯几》：

"廊庙不乏才，江湖多隐淪！之子称吏隐，才高非众邻。脫身軒冕場，筑屋西湖濱。开軒弄玉琴，临池书练裙。……"（在卷第三，有一詩《謝鮮于伯几惠震餘琴云是許旌阳手植桐所斲》其中有句云"箕子之裔多髯翁，才气迈俗惊愚蒙，抱持来归寻国工，斲为二琴含商宫。我来自北欣相逢，持一贈我为我容。……"讀此二詩可知鮮于还是一个善彈琴的人。赵孟頫也是一个音乐家，对于音乐有著作，見集中。）

《松雪斋文集》卷第三《哀鮮于伯几》

"生别有再逢，死别終古隔；君死已五年，追痛犹一日！我生大江南，君长淮水北。忆昨聞令名，官舍始相識。我方二十余，君发黑如漆。契合无間言，一見同宿昔。春游每挐舟，夜坐常促席。气豪声若钟，意憤髯屡戟，談諧杂叫嘯，議論造精覈。巍煌商鼎制，駆駿汉馬式，奇文既同賞，疑义或共析。錦囊装玉軸，妙絕晋唐迹，粲然极炫曜，观者咸辟易。非君有精鉴，疇能萃奇物？最后得玉鉤，琱琢螭盘屈；握手傳玩余，欢喜見顏色。刻意学古书，池水欲尽黑。书記往来間，彼此各有得。我时学鍾法，写君先墓石。江南君所乐，地气苦下湿。安知从事衫，竟卒奉常职！至今屏障間，不忍睹遺墨。……"

《柳待制文集》卷之十八《跋陈庆甫所藏鮮于伯几书自作飲酒詩》

"鮮于公面带河朔偉气，每酒酣驁放，吟詩作字奇态横生。其飲酒諸詩，尤曠迈可喜；遇其得意往往为人誦之。予亦尙窃識其一二。盖庆甫掾淛东，公为都曹。其将去官，則大德三年也。又二年而公亡矣！公在时其书已貴重；况今后之二十年余，明珠拱璧果何足珍惜哉？"（又同卷有《跋鮮于伯几与仇彥中小帖》一

首，中有“伯几得太常寺典簿亦死”句。）

从以上所引及《困学斋杂录》中所記，可知他的官位不高，不过是“行省”“行台”中的掾曹。大概有些家产，所以能够在不高兴的时候“欲置章綬去”，又能够以詩酒陶情，以鉴賞古物与音乐自遣。他酒量宏大，性情慷慨，自己既非常用功，又爱交有学問的朋友，熏陶日久，造詣愈深。在元朝的統治下，像他这样的人是不会“得意”的。他积郁在胸中的磊落不平之气，有时不能阻遏，便全发泄于点画之中。这在此卷中得到比較最全面的表現。

他性格中的这些特点，不是凭空来的；除了当时最主要的社会条件之外，还多少受到长輩的影响。事实上长輩影响也是由社会条件形成的。

关于这一点，最可靠的記載是周砥所作的“鲜于府君墓志銘”。鲜于府君是鲜于樞的父亲。周砥曾在这篇文字中特别說“予既平昔知君行己大略为偉，可特书，无愧辞。”而写这篇的人即是赵孟頫。（前段所引赵詩“我时学鍾法，写君先墓石”即指此）故此篇最为可信。

周砥字履道，无錫人，作过元朝的官，后从張士誠死于兵。据四庫提要所述，砥之著作只有与馬治同撰的《荆南倡和集》一卷傳下来。砥与治“两人皆无全集行世”。所以周砥此文只靠墨拓本流傳，其中因石泐所損之字竟无法可以校补。拓本是很稀見的；今惟上海图书館藏有一本，号称“孤本”，并有石阴附刻盛彪的后記。本来三希堂續帖中，曾刻有此篇。但今傳世的普通三希堂帖中，已不見。民国初年，上海有正书局石印“三希堂小楷四种”中有之。（无后記）这二本存字不同，参合讀来，試为轉述：

鲜于樞的始迁祖在金初为德兴府人。德兴在金屬西京路，即是現在河北省宣化稍南的涿鹿县。

鲜于樞的高祖某曾經作过官，但很早即辞官。曾祖某博学工文，但总是考試落第，“家素豪于財”，能分財，并作了一些奇突的善事。

他的祖父“讀书通大义，不为科举业。”但是此人遇到最大的災害。原来，金宣宗貞祐一共四年（1213—1216）都是危急存亡的时日。貞祐元年即是元太祖八年。在这前两年，元太祖已經一度把德兴府打下来了，居庸关的金守将逃了。后因元太祖在猛进中，为流矢所中而撤圍。至是年七月元兵再度攻下德兴，拔了涿易二州，取了居庸关。兵势如暴風驟雨，金人举国板蕩。貞祐二年宣宗只得迁都汴梁。在这样的时局下，此人在德兴老家不能存身，遂携家南奔，到了居庸关被“盜”所杀，只三十岁。其妻李氏很能干，仍携幼稚奔到汴梁。后又流轉于河南的許（金屬南京路，即許州）、亳（金屬南京路，即归德）之間。这样苦撑了十八年，到元太宗四年（1232），最后又北上定居于范阳。（金屬中都路，即涿鹿）事实上是又返老家了。所以后来鲜于樞每自书为“漁阳鲜于樞”即系用了古幽薊的郡名。

鲜于樞的父亲名光祖，字子初，父被杀时，光祖才十岁。（1205—1281）光祖前后娶了三妻，鲜于樞是元配李氏所出。（1257—1302）

光祖是一个奇特而能干的人，文武兼資，少年时曾为友杀仇，既而才改节讀书。他又曾暗暗騎馬到一豪家去劫救一个被搶去的女子。后来方发觉错把豪家的女儿劫来了，乃又用計将此女退回。在这以前光祖即已为打抱不平而轰走了一个“貴倖”。后来光祖办过一些粮运的差事，遂退居于汴梁。光祖死时年七十七，是由于就养揚州，而道卒于淮安的。鲜于樞此时方二十六岁。后十七年，葬于錢塘（杭州）。这是因为鲜于樞历官居住始終在金华、揚州、杭州的原故。

从这些事迹，得知鲜于樞的曾祖、祖母、父亲皆是異常奇特、坚强、豪放而干练的人，代表了我国北方人武健慷慨的性情。他秉賦了这样的气质非常明显。周砥作的墓志中有句云：“負气自重，不少屈以求售，未衰勇退，才不尽施于时，而人鲜有知者。”这虽是贊美他的父亲，实际上移贈于他也十分切当。我們再三細讀此卷，联想他的英風雅度，眞是如見其人了。

由于鲜于书迹不似赵书烜赫，所以我于述及此卷时，就其事实略作推闡。譾陋之处，大雅亮教！上海博物館及上海图书館，于此多所爱助，并此志謝！

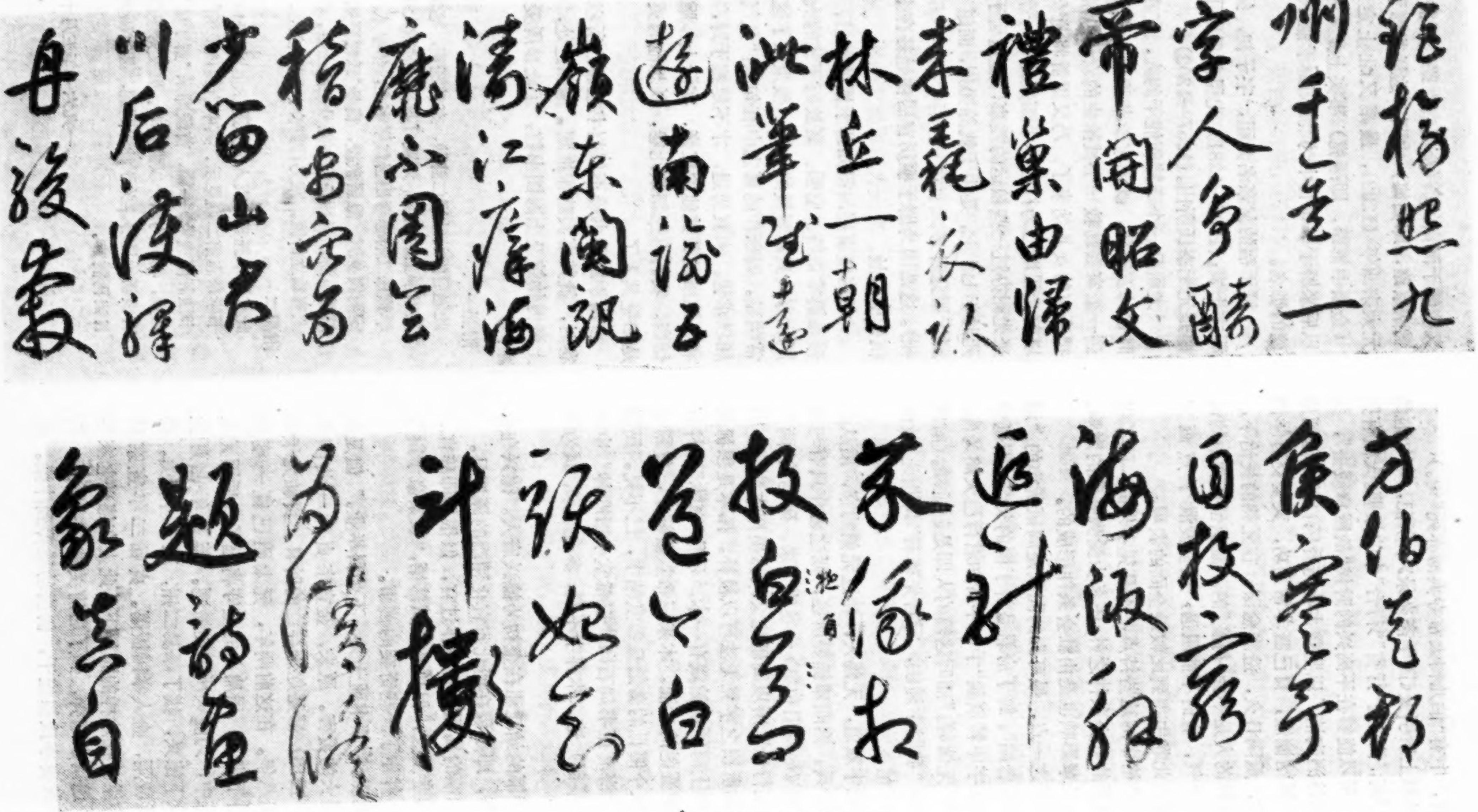
附記一

此卷后附的陆居仁詩跋，文辞既美，笔法尤为超卓。其书学上的地位，无疑可与其同时諸大家并列。徐乾学据松江府志考出居仁字宅之，华亭人，以詩經中泰定丙寅乡試。隐居教授，自号“云松野褐”，与楊廉夫、錢思复游。同葬干山东麓号三高士墓。按陆跋在艺术上有独立价值。宜另行評介，兹不多及。

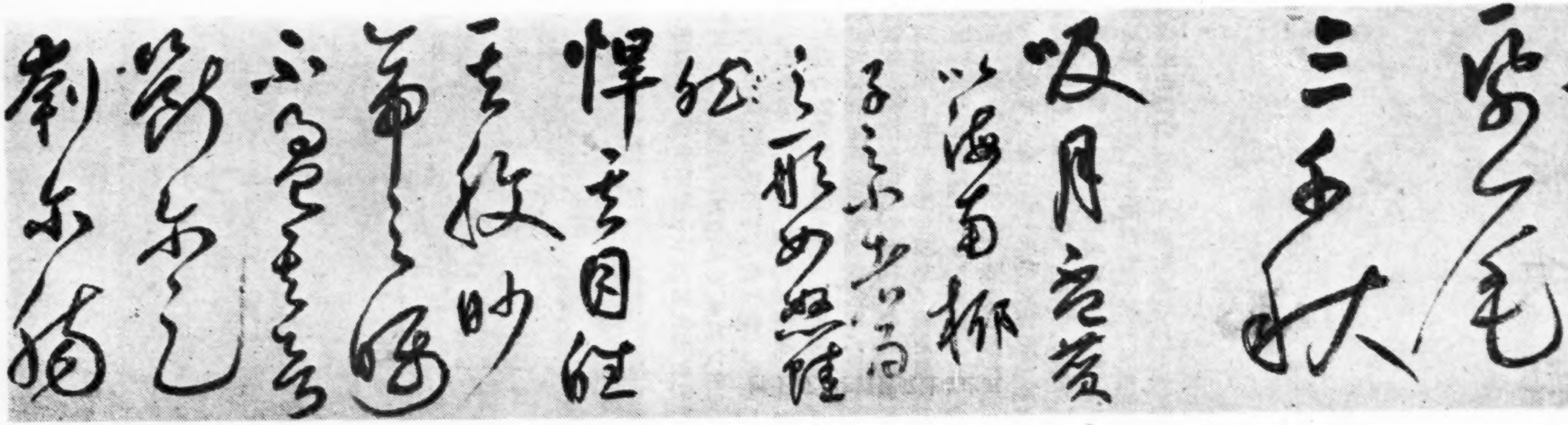
附記二

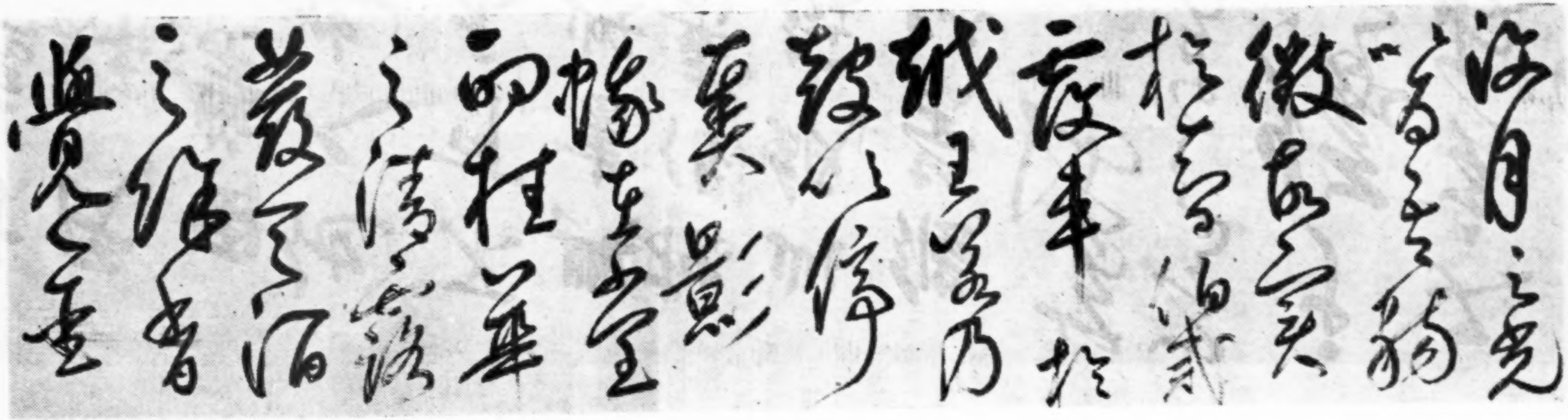
此文屬草既竟，友人胡問遂先生以1944年重庆出版的书学杂志第二期見示。其中有闕秋穠所撰《元明以来书法評傳选录》一篇，首段即系“鲜于樞”。此文搜录甚勤，特附为紹介以供参考。闕文对于鲜于樞的年龄有很新的見解。关于此一問題，甚有研究的必要。他日当再討論。

一九六一年五月十二日。

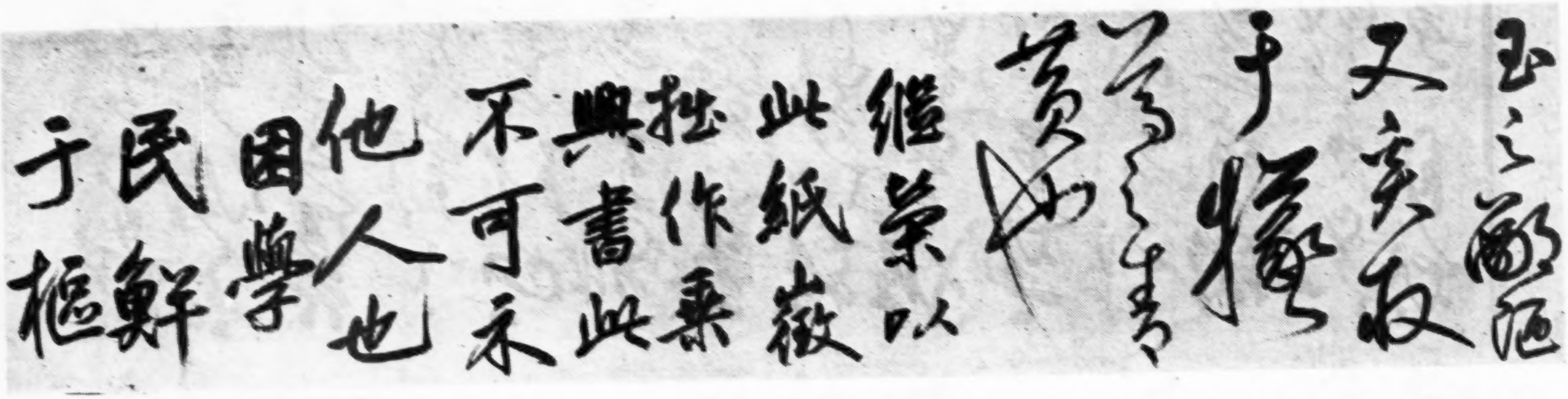


鮮于樞大字詩贊眞迹卷之一、二





鮮于樞大字詩贊眞迹卷之三、四



鮮于樞大字詩贊眞迹卷之五

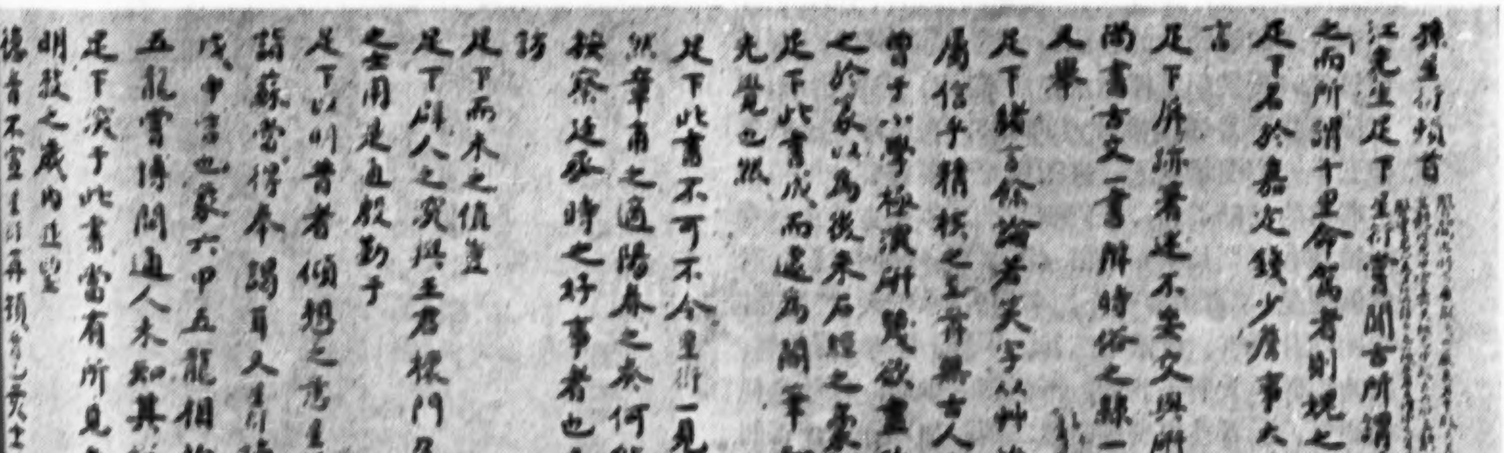
清代学者的书簡

沈 文 倬

上海图书館在 1961 年春节举办过一次“清代学者书簡展覽”，陈列了一百二十个清代著名学者的书簡一百八十多封，有千言长信，有短簡小札，都是沒有发表过的。这些学者，在經学、哲学、史学、地理学、音韵学、金石学，以及天算历法等自然科学各方面，有着卓越的成就，所以信里所反映的，大半屬于学术性的問題。其中有对某一疑义的商討，有报告某一著作的写作計划，有記載撰述过程中考訂核实的艰苦情况，有叙述搜集原始材料的辛勤历程。从这里面可以看到他們那种严謹的治学态度，刻苦的求知精神和縝密的工作方法。

清代前期的学术，以“朴学”为主流，就是从訂正古文字、古制度的考据学，到天算、地理、乐律等学的研究。这是清朝統治者实施的文化政策，以加紧思想統制，迫使知識分子向这方面发展的。固然，这些知識分子他們怕触犯文网，脫离政治，脫离实际，专門在书本上做功夫，使学术局限在一个小圈子里，但由于他們运用了“实事求是，无征不信”的方法，对古籍古学的整理、闡述，达到了較高水平，为后来的学术研究，开拓了道路。这个时代特征，书簡里是反映得很明显、突出的。

任何学术課題的研究，凡是經过許多人的討論，成就总会大一些。古人的作品，虽多半屬于个人的撰述，但是成功的巨著，也往往是通过师友間的反复商榷、辨难而写定的。因此，他們的邮筒往还，記录了当时的分歧意見，对我們理解前人的学术思想，显得十分重要。在这里不妨举出乾隆、嘉庆間一个著名考据学家孙星衍和另一个經学家江声的通信，作为典型的例证。孙星衍在当时虽負盛誉，但时常向江声請教一些自己不大专长的問題，

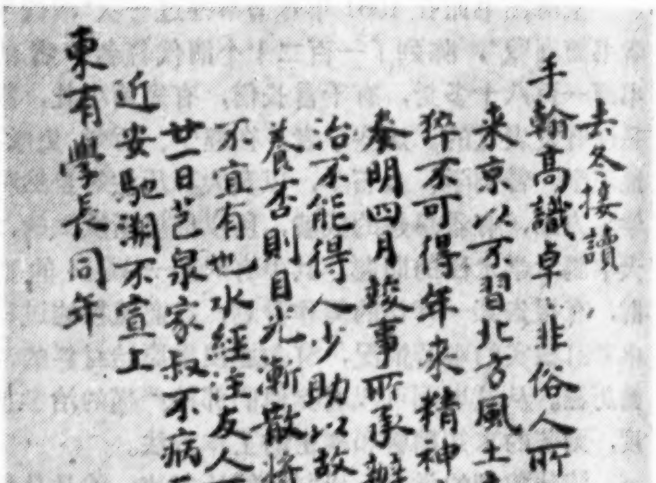

孫星衍頓首
江先生足下星衍嘗聞古所謂神交者則有
之而所謂千里命駕者則愧之矣星衍始聞
足下名於嘉定錢少詹事大昕少詹事之
言
足下屏跡著述不妄交與所精六書遍爲
尚書古文一書解時俗之謬一皆歸之于篆
人舉
足下能言餘論若笑字从艸惟能有指之
屬信于精核之至背異古人星衍數年來
嘗于小學極洞研覽欲盡改九經之文適
之於篆以爲從來石經之叢閣
足下此書成而遂爲閣筆如斯世之有
先覺也然
足下此書不可不令星衍一見方今人物少
然章甫之適陽春之奏何能自已乎遇
按察廷承時之好事者也星衍嘗屬今
訪
足下而未之值至
足下昨人之究與王君椽門負才學好善
之全用是追殷勤于
足下以明昔者傾想之意星衍明春以事
詣蘇當得奉謁耳又星衍讀說文有云
戊中宮也象六甲五龍相拘絞也六甲
五龍當傳聞通人未知其說
足下深于此書當有所見幸
明教之歲內且望
德音不宣星衍再頓首

1.孙星衍致江声书

并开展不同看法的討論，如《平津館文稿》卷下《江声傳》里所說的："尝以岁差绳《尙书》中星，予寓书反复辨論，声不非之。"可惜辨論的书信都沒有保留下来，在《問字堂集》卷四，收有《答江处士（声）书論中星古今不異》一信，此外，就只有这封手迹了（图1）。这封信里說："星衍尝聞古所謂神交者則有之，而所謂千里命駕者則愧之矣。星衍始聞足下名于嘉定錢少詹事大昕，少詹事之言足下屛迹著述，不妄交与，研精六书，造为《尙书古文》一书，辨时俗之隶，一皆归之于篆。又举足下緒言余論，若笑字从草，惟縮有稽之屬，信乎精核之至，前无古人。星衍数年来，尝于小学极深研几，欲尽考九經之文，通之于篆，以为后来石經之稟。聞足下此书成而遽为閣笔，知斯世之有先觉也。然足下此书，不可不令星衍一見。……又星衍讀《說文》有云：'戊，中宮也。象六甲五龙相拘絞也。'六甲五龙，尝博問通人，未知其說。足下深于此书，当有所見，幸明敎之！"江声的复信不可見，但他在原信上有批注："声聞之师云：'龙，辰也。辰有五干，故云五龙。天六地五，故云六甲。五龙戊为中宮，五六天地之中，故云六甲五龙相拘絞。《系傳》亦不得其解。'声按：易曰'天五地六'茲云'天六地五'者，天謂甲乙等，以配十二辰，各有其六；地謂子丑，以配十日，各有五也。"对"中宮"那样的艰深的問題，在孙星衍，不知为不知，表现了虛心求知的眞忱；在江声，也实事求是的，引了其师惠栋之說，又提出了自己的見解，剖析是很周悉、深刻的。

攀登科学高峰是沒有平坦道路的。在清代成功的学者中，也获得同样的证明。戴震是乾嘉年間一个杰出思想家，通过天算、地理等自然科学的研究，达到朴素的唯物論的。他所校定《周髀算經》《張丘建算經》《夏侯阳算經》《水經注》等书，非常精审。根据段玉裁所著《戴东原先生年譜》，在乾隆三十八年他五十一岁那年秋天，进四庫館为纂修官，即担任这些书的校勘工作，一直到五十五岁死去为止。有封給东有（严长明）的信（图2），就談起这个时候的情况："自去冬至今，书局內《永乐大典》散片，奏明四月竣事。所承办三礼、步算、字学、音韵等，极为煩碎，人所不能治，不能得人少助，以故愈耗損心气。医者言須得眞肉桂二两，加以静养，否則目光漸散，将来耳目俱廢。然静养岂可得，信乎虛名之不宜有也。"那种始終不渝的认眞精神，从这短簡中表达出来。与戴震同时的王念孙，也是乾嘉考据学派的中心人物。所著《讀书杂志》，用文字音韵之学来考訂先秦古籍，获得輝煌成就。写作这部巨著的艰苦历程，在他儿子王引之复恭甫（陈寿祺）的信里，有所反映："家父以校《淮南子》过劳，怔忡寡寐，見在靜摄，未遑告成。唯去夏《战国策》校語，幸已付梓。"可以看出，取得这样成果是付出了辛勤劳动的。

学者們写定学术著作或詩文創作，都經过一再推敲和反复修改。下面的两封信，就是很好的例子。朱彝尊給衎斋主人（馬思贊）的信里說："殘年摒擋拙文，中多未安，輒繙故籍，眼昏愈甚。"曝书亭詩文詞是膾炙人口的。平时写的文稿，到晚年重行修正，字斟句酌，核对故实，然后定稿，可見写作态度是十分严肃的。同样，程瑤田給旣勤（錢东垣）的信里說："《通艺录》近續刻数篇，又补换前书数十叶。"刻板之后，还要修改补换，那末撰写时曾經数易其稿是可以想見的。《通艺录》之被公认为


去冬接讀
手翰高識卓[illegible]非俗人所能喻僕年已五四而老親七十有七前歲曾
来京以不習北方風土去秋南旋遂隔數千里此心懸繫固假歸侍養
猝不可得年來精神遠異曩昔自去冬至今書局內永樂大典散片
奏明四月竣事所承辦三禮步算字學音韻等種為煩碎人所不
治不能得人少助以故愈耗損心氣醫者言須得真肉桂二兩加以靜
養否則目光漸散將來耳目俱廢然靜養豈可得信乎虛名之
不宜有也水經注友人所刻初印五十無存留俟今春更刷後當奉寄
廿一日芑泉家叔不病而終其家全不知於何至止矣順候
近安馳溯不宣上
東有學長同年
愚弟戴震頓首 二月廿七日

2. 戴震致严长明书

精核之作，不是出于偶然。

著作着手前提出計划写信給友好征求意見，或者著作写成后写信給友好报告情况，这些书簡，都是反映当时学术活动的好材料，可以考查写作計划的完成情况，又可以了解著者写书时的心情。下面介紹的两封信，可代表这两种情况。陈澧的信（失上款。初步考定为給鄒汉勛的。），是前一种情况的例子，他說："昨未暢談汉地理志之說。今欲合章云耕与拙著之图，先刻一格板，依董图式以紅印之，乃使鈔胥以銀朱影抄董图；然后以墨写拙著之图于朱写之上，再以墨写章图县名。其与拙著图县名不合者則不写。如此則《汉书地理志图》草創已成，乃以《水經》核之，以洪氏《府厅州县志》（旁批"大清一統志"五字）核之，則可定矣！然后俟拙著《汉志山图》卒业，复写于其上，則《汉书地理志图》成矣。此事不难，亦不甚繁。"陈澧有《汉书地理志水道图》七卷，序里說："澧尝欲为諸史地图而未能也，惟以地理之学，水道尤难，乃考汉志水道，为之图說。"他原来是計划写諸史地理志图的。在《汉志》方面先完成《水道图》。根据这封信，完成《水道图》是完成《汉书地理志图》的一半，还有一半工作是《汉志山图》。可是这件工作，沒有能全部完成。錢坫給秋塍（王复）的信是后一种情况的例子，他說："僕近注《史記》业已成书。凡駁正旧注处，几及七、八千条。又注《汉书地理志》二十卷。二书并据今证古，于水地山經，頗多考引，異同非是，互相辨明。旦夕繙閱，实自怡悅。夏秋之交，拟先将《史記》付刻。附去《渭洛涇三水徑流考》一卷。其江河二水，亦已脫稿，尙未付刊。"据《清史稿》錢坫临死时将《史記补注》一百三十卷的稿子交給陝甘总督松筠。以后未見刻本，可能已經遺失。信中說"駁正旧注"，"据今证古"，"互有辨明"，充分表露完成艰鉅工作后的"实自怡悅"的心情。

清代学者治学有实事求是的科学精神。以考据之学用于历史事实的訂正，也能做到无征不信。錢仪吉給野云（朱鶴年）的信說："昨观金粟翁跋語，疑其有誤，归檢張朴村集，知姜实节为給事埰之幼子，金粟誤以实节为給事也。給事崇禎辛未进士，甲申以言事謫戍宣州，长子安节，遂为宣州人。而幼子为吳人。給事之侄寓节，朴村有墓銘，卒于康熙三十八年已卯，年五十有八。实节为同堂兄弟，年齿当相若。"这种考证虽嫌煩碎，但指出張燕昌跋語的錯誤，对晚明史事的訂正还是有用处的。

学术研究对掌握文献和实物資料十分重要。前人沒有我們这样好的条件，不像現在有各种类型的图书館、博物館主动提供丰富和正确的資料，使用非常方便；他們往往要自己动手訪求。书簡里就有这样的例子，武亿給小松（黃易）的信里說："亿劳逐四出，但依人作事，搴拓寻覓，久无奇获。惟春間于洛阳双碑凹得二狄公碑，其署邛州刺史者，乃梁公父知悉也。其一不可考。又得馬公碑，文字尙依稀可讀，书势似魯公，亦唐刻之佳者。"武亿在經史上的研究都很精湛，也邃于金石之学，平日最喜寻訪碑碣。黃易是个金石学家，两人很交好。武亿《授堂文鈔》卷六里有《答小松书》，是討論宋洪适《隶釋》《隶續》的"时有得失"，与这封信的精神是一致的。以金石碑碣等实物考訂史事，往往有出人意外的收获，清代学者在这方面的成績也很突出。刘宝楠給儉卿（丁晏）的信，是为訪求文献資料而写的："因《宝应图經》本无清稿，既无写书之人，又行斜糾互，不可識别，不得不自写清本。宝应志百四十年不修，旧志皆官修，限于程期，秉笔人不得不速于成书，是以闕略。然开国以来，年代未远，邑中掌故，尙多聞見者；明代以前則聞見不相接。拙撰由汉迄明而止，惟是所見书不多，貴郡宋元明三朝人集，弟仅見过徐节孝集，其余未見。尊处所收藏及友人处可借閱者，望代覓便寄下。又山阳、盐城二县志，地形相錯，不可不參观，亦望借閱。弟向来借书一瓻，还书一瓻，虽至好亦克期奉繳，想閣下必不以弟言为誣也。"刘宝楠的《宝应图經》，翔实完善，在方志中为上乘之作。搜集材料的全面，是其特点之一。

图书的刻印，对促进学术的发展有密切的关系。但在清代，由于統治者实施思想統制，出版图书是有着不少政治的經济的阻碍的。潘耒的信里（图3、4），所述刊刻《日知录》的情况就可证明："向聞閩中剞劂之事甚廉，特携先业师顧宁人先生所著《日知录》，托建阳县丞葛含亲发刻。其书千余紙，費約百余金，先付些須，約陆續寄到。茲措四十金，并一札，附至尊前，煩付的当人发到建阳，恐不寄将致停工；而他寄或有浮沉，故仰瀆台下。此书乃千古不朽之作，三徐先生不能刻而弟刻之，亦年长兄所乐聞也。"顾炎武是明、清之际的爱国思想家，《日知录》是他的主要著作之一，"綜貫百家，上下千載，詳考其得失之故"，对清代学术思想的发展，有深远影响。作者在生前自己刻过一个八卷本，作为定稿的最早刊刻，就是潘耒刻的三十二卷遂初堂本。但从前有人把它与雍正旧鈔本来对勘（据黃侃《校記》），发現潘刻本与原本有距离，是經过刪节的。潘耒是顾炎武的弟子，为什么要刪节呢？这封信作了回答，就是"三徐先生不能刻而弟刻之"。因为，其时正是清朝統治者发动文字獄和开始銷毀傳播反清思想的

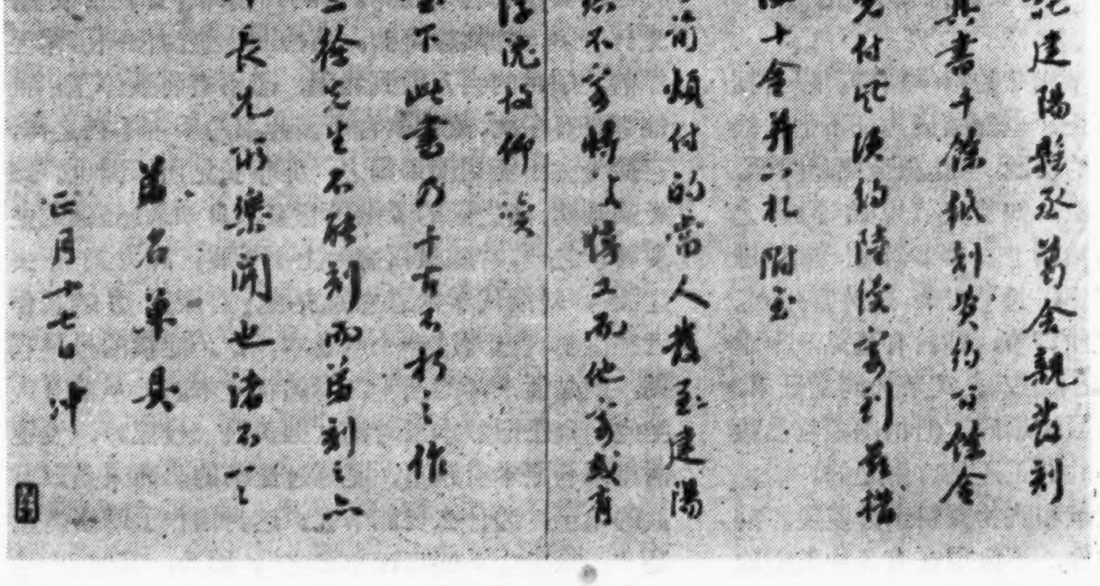
图书的时候，潘耒的堂兄潘檉章就是在“明史案”中被杀的；顾炎武是清廷注目的人物，也曾为另一件文字獄牵累入獄，而《日知录》里又包含着濃厚的民族思想，刊印这书要冒很大的危險。三徐先生（徐乾学、徐元文、徐秉义）虽是顾的外甥，有刊刻的責任；但他們做清朝的大官，不敢違反主子的意志，于是这个責任只有落到潘耒的肩上了。为了让

3.潘 耒 手 札

这部“不朽之作”得以流傳，刪节一些明显“違碍”文字（如“本朝”改为“明朝”，“夷”改为“裔”，“狄”改为“貊”，“先帝”改为“崇禎帝”，又刪掉《胡服》一篇，等等），实有不得不然的苦衷在。而这封信也成了有关《日知录》刊印問題的一件文献資料。

姚瑩写給怡庄（？）的一封信，也是談刻印图书的。虽然是一些技术上的問題，沒有潘耒那封信价值大，但就研究板本而論，是活字印刷上一項未发現的資料，不应忽視。信上这样写着：“尊刻聚珍板已竣工否？想閣下制必精妙，但未稔每刻几行，每行若干字，上下格长几許，能否一一示知其式否？此間有武軍家，亦鑄聚珍銅板，字亦宋体，而每板只八行，不愜鄙意。又有閩人林某作聚珍木板，每板十行十一行皆可，較善于武刻，而字乃今体，亦不当行也。”信中所說的今体聚珍木板是值得注意的。做这种活体字的閩人林某，不知何許人？有人考证就是排銅活字本《音学五书》等书的福清林春祺，因无确证，未敢遽信。

鴉片战争以后，外国資本主义入侵，我国的社会性質，开始急遽变化。当时某些进步之士，惊心怵目于清政府的腐朽，国势的日蹙，开始积极地从事于西洋文化学术之学习，企图变革图强，找寻挽救危亡之道。于是，学术界一变朴学的钻研为新学的探索。在这批书簡里也同样反映了这个問題。



4.潘 耒 手 札

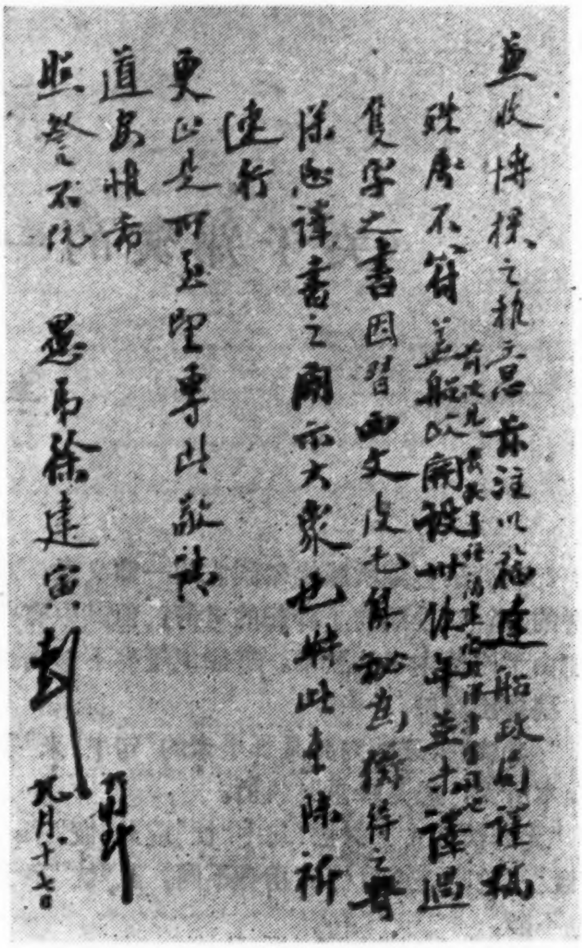
向西洋学习，在文化学术方面，第一个問題是翻譯图书以接受各种科学。在黃遵宪、严复、徐建寅写給办《时务报》的穰卿（汪康年）的信里，清楚地看出当时对翻譯工作的重視。黃遵宪的信上說：“报館譯书，自屬要务，既載之报館章程中。惟有一要事，切須熟商，然后行事也。第一，問譯何类之书；第二，問何类之书应用何本。此时讲求西

学，尙如七、八岁孩子，甫經小学时。必須斟酌其簡而要者。如或不論多寡，或过求美备，則南皮仿譯之书，其前車也。”这是他談《时务报》如何做好翻譯工作来“讲求西学”的問題。严复的信說：“兹承五月二十六日华緘，以拙譯斯宾氏《劝学篇》中廢可惜，屬将原书寄沪，当令名手賡續成之，以公海內，足征悲閔宏度。第此书弟处仅有一分，难以借人。旣承台命，当代覓寄上，不悞。至《天人会通論》卷帙綦繁，迻譯之功更巨。抑窃有进者，《劝学篇》不比寻常記論之书，頗为难譯。大抵欲达所見，其人于算学、格致、天文、地理、动、植、官骸諸学非常所从事者不可。其书求得时，姑寄去。如一时难得譯手，則鄙人願終其业。”这是指出翻譯此等书需具有科学技术知識。徐建寅的信（图5）說：“盖船政开設三十余年，并未譯过只字之书。因习西文皮毛，俱秘为独得之奇，深忌譯书之开示大众也。”这是指責当时翻譯界的某些弊病。

在裘廷梁給汪康年的一封信里，提起白話文問題，也是关系当时文化学术变化的一个方面。他說：“二千年咬文嚼字之世界，遽欲变之，使舍虛而就实，非閎博淹雅而又能文之士，未易鼓动天下。然其收效之期，要当在白話大行之后耳。中西有用諸书，当尽以白話演之。使天下識字之人，皆能嗜书嗜报，庶民智可以广开，而一切利国利民之事，皆可次第以举，白話之效，数百倍于鴻文也。”他巳体会到：要广开民智，举办利国利民之事，有改造文体这一工具的必要。

当时有不少傳播資产阶級改良主义思想的著作問世，郑官应《盛世危言》是很風行的一种。在这部书里，他主張“不由官办，专由商办”工商业来发展資本主义；主張讲种植制造，使“中国所需于外洋者，皆能自制，外国所需于中国者，皆可运售”来塞住漏卮；以提倡西学，提倡商务，博取很多人的贊許。这里有一封信反映了这书出版后的情况：“拙著《危言》，弟惟知无不言，言无不尽。书成后自嫌其冗，不期当世閱者称其詳晰，无美不收，銷場甚暢，大为书市获利，查各处翻刻約巳銷一万五千余部，始知文詞粗淺，正可与中下人說法也。”《危言》里讲求“西学”的思想，可代表当时社会的要求；从这封信里所述《危言》的暢銷情况，正足证明这一点。

未发表的书簡作为原始資料之一，似早为学术界所重視；但系統的研究和使用，則尙不多見，这块处女地还有待于开发。从上面所选录的信来看，有几点值得注意：第一，涉及的范圍很广，各科学



5.徐建寅手札

者都有书簡流傳下来，因此与各种科学都有密切关系。还有超出本文所述范圍以外沒有选录的书信，那将更广泛地涉及到社会、政治、經济各个方面。第二，时代的特征很鮮明，书簡里所反映的，都是当时最現实的問題。当时的政治、經济、文化、学术的面貌怎么样，书簡所反映也是怎么样，絲毫不爽，因此，它的史料价值很高。第三，书簡所反映的都是易被忽略的問題，未发表的书簡，都屬于大家认为无甚重要，沒有收入本人集子的（如果其人本无集子，那是他的全部作品都被忽略了）。如某一学术問題初次提出来的未成熟的意見，瑣記随录未成系統的見解和史事等等。可是这些問題未必全是小事，有的可以证明整个学术思想或学說的发展过程，有的可作为与此有关的問題的例证，对研究工作者来說，都是应該掌握的，因而都有搜集的必要。北京、上海和各省图书館、博物館里藏有这类书簡数量不少，是一宗极为丰富的資料。如果我們把巳有的加以整理，流散的加以搜集，組織人力，系統地鉴定（因为有伪造的）、考訂、选擇、編輯、出版，对我国的学术研究工作是会有一定帮助的。

《关于郑燮的一份手稿》释文的商榷

李 圣 传

《文物》第三期所載楊犖同志的一篇文章，对郑板桥的《道情》手稿作了詳細的考訂；但其中有些字可能由于原稿本字迹潦草，辨識上还有不够确当之处，現提出商榷。

“列位晚得这四句詩是那里来的”句中“来”字为原稿本所无，恐是抄录时誤衍。

“无非忧往古之兴亡”句中“忧”应为“慨”字；草书“慨”字的笔迹近“忧”而稍有不同，且“忧”字于文义也不順。

“岂不可叹”句中“叹”字原稿本明是“唉”字。

“倒也顚倒乾坤”句中“顚”字按之原稿本的字迹絕不相似，而与“踢”字却相类，且“踢倒”与下文“掀翻”正相对偶，似应为“踢字”。

“玉笛金簫山夜，紅楼翠館清人”两句中“山”“清”二字均誤，应为“良”“佳”二字。

由于我沒有看到原本，仅从刊物上影印本加以辨认，不一定正确。但以这份手稿确系值得珍視的文献，它不仅可以证实郑板桥写作《道情》的“屡抹屡更”的过程，而且可以对他的前后思想感情的变化作进一步的探索。因此为了便于研究，对它的考訂还是有必要的。

1961.5.8

·作 者 来 信·

文物編輯部：

郑稿釋文，經再次細看原件，我完全同意李圣傳同志的訂正。又李今声同志来信，除提出同样訂正意見外，并认为末句“列位請請”应作“請了”。我也觉得“了”字更順。由于原件卷尾殘損，故看来似“々”。

楊 犖 1961.5.24

更 正

本刊1961年第7期57頁右栏1行“至于所称石”，应为“至于所称武康石”；同頁右栏2行“据記中所說”，应为“据陈所蘊日涉园記（竹素堂集卷十八）中所說”。

1961年第8期47頁左栏25行“罗基法师”应为“罗荃法师”；48頁左栏21行“凤迦異”应为“凤迦異”；同頁左栏23行“閣罗風”应为“閣罗凤”；同頁右栏11行“寺立持”应为“寺主持”；51頁右栏3行“風仪”应为“凤仪”；57頁右栏倒数9行“清卷”应为“請卷”。

目　　录

一九六一年第十期　(总第一三二号)

孙中山故居……………………………………………………………………………（5）
五十年前的革命風暴——从辛亥革命几件文物談起……………………杜永鎭（7）
陈天华"絕命辞"中反映的民主革命思想……………………………………王可風（14）
紹兴秋瑾紀念館………………………………………………………………沈定庵（16）

·　　·　　·

联系实际　学习鲁迅——在鲁迅先生誕生八十周年紀念大会上的报告……茅　盾（18）
記鲁迅先生手繪的两幅土偶图……………………………………………馮宝琳（22）

·　　·　　·

記錯金书鳥篆青銅器殘片銘…………………………………………………唐　兰（25）
漫談战国青銅器上的画象……………………………………………………馬承源（26）
侯馬东周遺址鑄銅陶范花紋所見…………………………………………張　頜（31）
关于陈喜壺的討論………………………于省吾、陈邦怀、黃盛璋、石志廉（35）
邸都质疑……………………………………………………………………刘启益（39）

·　　·　　·

北宋墓葬中人物雕磚的研究……………………………………………周貽白（41）
对于南京西善桥南朝墓磚刻竹林七賢图的管見………………………陈　直（47）
从"荀岳""左棻"两墓志中得到的晋陵綫索和其它……………………蔣若是（49）
北京牛街礼拜寺两方阿拉伯文的古刻……………………………………懿　恭（53）

·　　·　　·

讀鮮于樞大字詩贊眞迹卷……………………………………………………潘伯鷹（55）
清代学者的书簡………………………………………………………………沈文倬（61）
关于《郑燮的一份手稿》釋文的商榷……………………………………李圣傳（66）

封面：上海市香山路孙中山故居

封底：广东省广州市黄花崗七十二烈士墓

文物

（月　刊）

第十期

（总132号）

1961年10月

编辑者　文物編輯委員会

北京朝阳門大街文化部内

电話 4—5561 轉 073

出版者　文物出版社

总发行处　北京市邮局

訂购处　全国各地邮电局

代訂代售处　全国各地新华书店

定价每册 0.50 元

预定价目

三个月三期　1.50 元

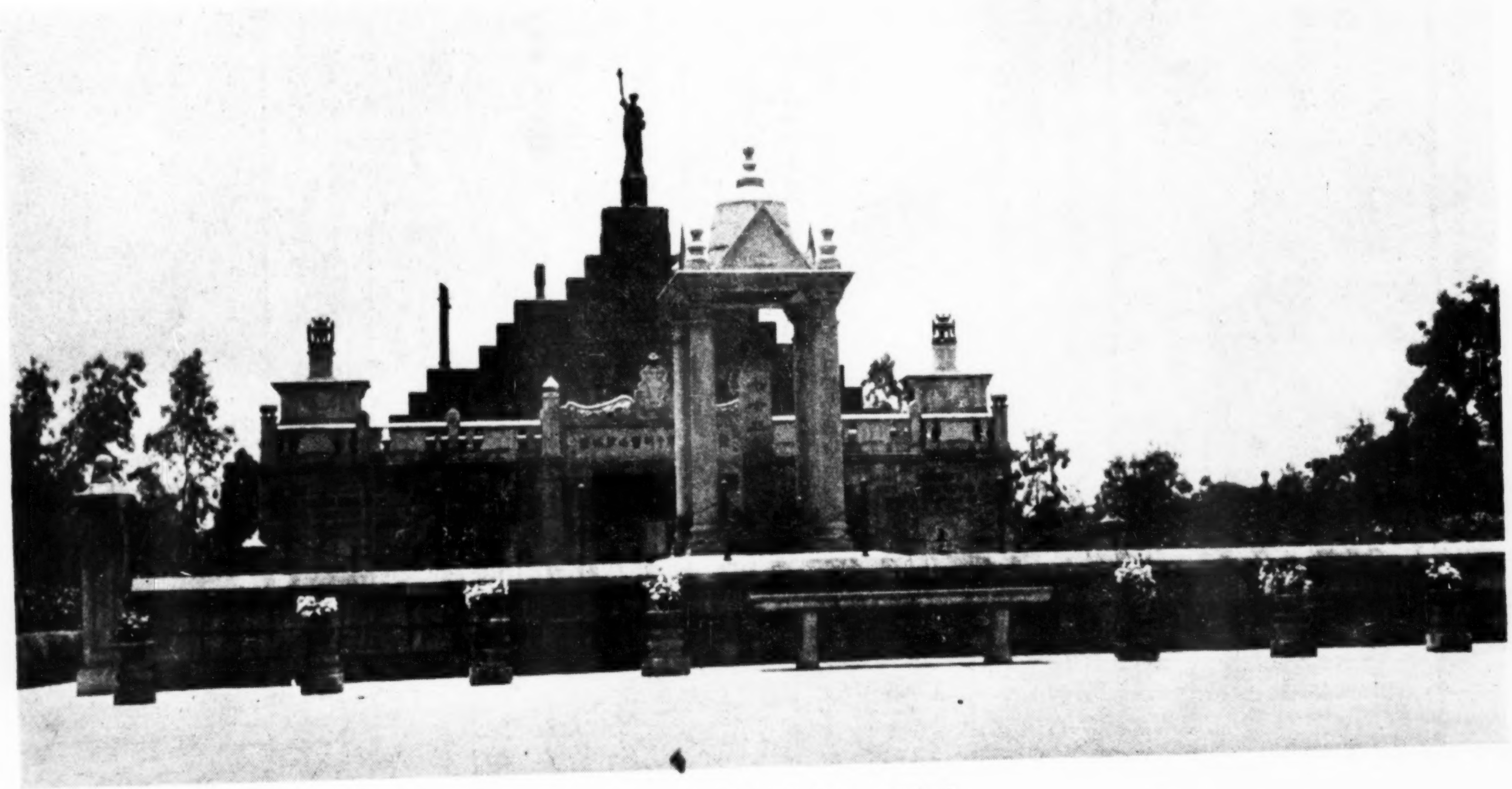
半年六期　3.00 元

全年十二期　6.00 元

平邮在內挂号費另加

北京新华印刷厂印刷

北京市邮局新聞稿件另寄整付許可証第22号　　本刊代号 2—27



广东省广州市黄花岗七十二烈士墓